

L A S F O R M A S I L U S O R I A S
E N L A A R Q U I T E C T U R A M O D E R N A
U N E N S A Y O S O B R E L A I N S P I R A C I Ó N

Antón Capitel

Las formas ilusorias
en la arquitectura moderna
Antón Capitel

Editor Raúl Rispa

Ayudantes editoriales

Eva R. Jular, Carlos Ratera

© Antón Capitel 2004

© Tanais Ediciones, s.a., 2004, 2005

Tejares 8A 41001 Sevilla

Maestro Lasalle 17 28016 Madrid

Tel. 91 359 6938 Fax 91 359 4262

info@tanais.com

www.tanais.com

All rights reserved

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, optoelectrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial

Estamos comprometidos a respetar la propiedad intelectual. Se han realizado todos los esfuerzos razonables para identificar y reseñar debidamente el copyright de los titulares de las obras. Cualquier error u omisión en que se haya incurrido es involuntario y será corregido en futuras ediciones cuando el Editor tenga conocimiento de ello.

Fotomecánica e Impresión: DaVinci, Madrid

ISBN: 84-496-0119-3 España

ISBN: 84-496-0120-7 Iberoamérica

D.L.: M-48349-2004

Printed in Spain

9	Prólogo de Rafael Moneo
13	Introducción
19	Escenografías e ilusiones en la arquitectura de Erik Gunnar Asplund Recursos históricos y paradoja en la Biblioteca de Estocolmo 19 La alegoría del cine Skandia 23 Gravedad ligera en la Capilla del Bosque 27 Decoración clásica y animada en el tribunal de Lister 30 Vuelos y ligereza en la exposición de Estocolmo 1930 32 La ciudad de Estocolmo: la historia como ilusión 35 El recorrido ilusionista de Asplund 41
45	Gravedad ligera, una paradoja principal. Constructivistas y Neoplásticos. El constructivismo soviético: la gravedad ligera entre la construc- ción ilusoria y la ilusión construida 45 El caso de Melnikov: oblicuidades, inclinaciones y prosopopeya 49 Ilusiones gravi- tatorias ortogonales: El Lissitzky y Leonidov 52 La arquitectura del lenguaje neoplástico y la ilusión de equivalencia entre las tres direcciones del espacio 56
61	Las formas ilusorias en el idealismo de Mies van der Rohe. Gravedad ligera, inmaterialidad y coherencia. El cristal expresionista 62 Arquitectura corbuseriana e ilusión inmaterial 64 Supervivencia sutil de la gravedad ligera, coherencia ilusoria y coherencia real 68
75	En las ilusiones también se vive. Inspiración ilusoria múltiple en la arquitectura de Le Corbusier. Gravedad ligera 76 Espejismo acuático 79 Agua y monas- terio 82 Suelos en el techo, patios en el aire 83 Alegoría y paradoja en Villa Saboye 86 Casas en el cielo 89 Lagos duros 90 Teatro sacro 92
97	Las formas ilusorias como inspiración en la arquitectura de Aalto. El mágico día de los muchos soles 98 Casa como teatro: Villa Mairea 102 Ilusionismo total en el pabellón de Nueva York 108 Edificios y ciudades animadas 113 Una ilusión tipológica 115 Naturalismo y condición doble en la Opera de Essen 116
119	Prosopopeyas arquitectónicas y otras ilusiones El rascacielos como carácter. Nueva York disfrazada 119 El rascacielos como personaje 122 Figuras racionalistas 124 Edificios como animales y otras figuras 127 Ilusiones espaciales y otras ilusiones 132
137	Ciudades disfrazadas Londres gótico, Londres clásico 137 Gótico contra clásico 145 Clásico contra gótico 145 Epílogo bélico. El final político del Londres clásico 148
151	Epílogo
155	Notas
159	Índice

Las formas ilusorias... del profesor Capitel, catedrático de la Escuela T.S. de Arquitectura de Madrid, es el tercer título de la colección de Teoría, Historia y Crítica, tras las obras de los profesores Ruiz Cabrero *El Moderno en España* y Liernur *Escritos de Arquitectura del siglo 20 en América Latina*. En un mundo como el actual, dominado por la emisión de mensajes icónicos de bajo contenido y fácil recepción para comodidad de masas encantadas con su condición individual de endeudados, esta obra y esta colección contribuyen a una resistencia crítica cada vez más necesaria.

La obra del profesor Capitel es novedosa en diferentes aspectos y desde diversos ángulos. El tema era bien conocido en la teoría y práctica desde la antigüedad, pero no se había investigado hasta ahora en la arquitectura de la modernidad. Ejemplos bien conocidos se hallan en la Grecia y Roma Clásicas, el renacimiento, el barroco, el neoclasicismo, el futurismo y hasta hoy mismo. Entre ellos, las Cariatides del templo jónico Erecteion —s. V a. de C.—, de Mnesicles (atrib.), en Atenas; los espacios pictóricos que extienden los ámbitos domésticos de la romana Pompeya; la arquitectura ilusoria pintada por el Veronés en Villa Barbaro, en Maser, de Palladio (s. XVI); las obras de Andrea Pozzo —tanto sus *trompe-l'oeil* de las cúpulas de las iglesias romanas como su libro *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693)—; las arquitecturas ilusorias pintadas en los frescos de Tiépolo en el Palazzo Labia —Venecia 1747— o las invenciones grabadas de Piranesi (s. XVIII); o los proyectos de Claude-Nicolas Ledoux en su libro *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804)... Hubo y hay libros sobre recreaciones, por ejemplo, del Templo de Salomón, como los de Juan Bautista Villalpando (1595) y Juan Caramuel (1678); o con arquitecturas fantásticas o visionarias solo puestas sobre papel y no para ser construidas, como *La Città Nuova* de Sant'Elia (1913) o las visiones de Bruno Taut en *Die Stadtkrone* y en *Alpine Architektur* (1919); o que estudian y tratan sobre construcciones ilusorias y arquitecturas pintadas y descritas creadas por otros —Juan Antonio Ramírez, 1883 y otros—. Ahora y por el contrario, Antón Capitel se atreve indagar en arquitecturas modernas, actuales, con proyectos construidos, arquitecturas tangibles y vividas, no soñadas o utópicas. Aalto y Asplund tocan explícitamente el tema de forma suelta entre sus diversos escritos, Louis S. Kahn planea sobre ello en *Silence and Light*, pero este es el primer ensayo sistemático y monográfico.

Frente a aquella aproximación más literalista a las *formas ilusorias*, Rafael Moneo en su prólogo se adelanta al lector sugiriendo una clave de lectura del texto de Antón Capitel más en profundidad: los mecanismos de génesis y desarrollo, de ideación, creación, de *poiesis* en suma, del diseño

arquitectónico. Con ello estamos conectando arquitectura con las artes visuales, el psicoanálisis, la lingüística, la literatura —en particular, su quintaesencia, la poesía— y abriendo una vía potencial de otra consideración de la misma, una que desborda su abstracción y formalismo, algo de nuevo humanista.

La metáfora arquitectónica, el empleo de la arquitectura como metáfora campa por el lenguaje cotidiano de la calle y se aplica en las más variadas disciplinas, desde la más antigua, la filosofía, a las más recientes —entre estas, el diseño de información, la arquitectura textual o del documento—. Platón hizo de la arquitectura la base de la construcción del pensamiento sistemático, Hegel propugnaba que el conocimiento debía ser arquitectónico, y llegados a hoy, dos milenios y medio después, el propio intento de demolición por Derrida del edificio del saber occidental recurre también a otra metáfora arquitectónica, deconstrucción. De la arquitectura como metáfora trata la sugerente obra actual del filósofo, teórico y crítico literario japonés Kojin Karatani. De una imaginativa lectura de los maestros occidentales —desde los pre-socráticos a Kant, Marx, Freud y Wittgenstein— extrae la noción de la “voluntad de arquitectura” como fundamento del pensamiento occidental que atraviesa no solo las propias arquitectura y filosofía, sino la antropología, la economía política, las matemáticas, el psicoanálisis, la lingüística y la literatura —como se ve, por el oeste y por el este se está arribando a la misma intersección. Por caminos que pasan por Christopher Alexander, Jane Jacobs y Gilles Deleuze, entre otros, Karatani empuja el formalismo a su colapso apoyándose en el *teorema de incompletitud* de Gödel —no se olvide su analogía con los grabados de edificios imposibles de Escher— para buscar una tercera vía entre construcción y deconstrucción. En el meollo de todo ello está la teoría de la metáfora y la metonimia, la lingüística de Jakobson y el psicoanálisis de Lacan, el poder y las restricciones de la palabra, el pensamiento. Fascinante, sin duda, pero *exterior* a la propia arquitectura —salvo que, como Koolhaas ahora se atreve a reclamar, ésta, por fin “liberada de la obligación de construir, pueda devenir una forma de pensar sobre cualquier cosa [...] el diagrama para todo.”

Capitel se adentra por primera vez, nada menos y por el contrario, en el interior de la disciplina, en el corazón de las tinieblas de la inspiración del arquitecto y la génesis del proyecto en arquitectura. No hablando de la arquitectura como metáfora, sino más propiamente, de las metáforas —y las metonimias y otras figuras del lenguaje, o sea, del pensar humano— *de y en* la arquitectura. Toda una contribución nada desdeñable.

Rafael Moneo Suelen críticos e historiadores acudir a criterios evolutivos —cronológicos o estilísticos— para contar lo que fue el desarrollo de la arquitectura a lo largo del tiempo. Las historias de la arquitectura los utilizan como pauta a seguir para describir todo un mundo en el que la falta de sincronía y la multiplicidad de los ámbitos en que se produce hace siempre difícil tanto establecer la debida continuidad como la síntesis. Las deudas filológicas, por un lado, y el análisis formal, por otro, ayudan a dar la deseada continuidad al discurso. La síntesis dependerá más de los presupuestos ideológicos de quien escribe. Pero en todo caso habrá que admitir que dotar de racionalidad teleológica al devenir de la historia parece ser la meta que críticos e historiadores tienen.

No es ésta, sin embargo, la actitud de Antón Capitel en el texto que el lector tiene en sus manos. Ya que lo que parece interesarle en estos momentos es el descubrimiento de aquellas “ilusiones” que dieron pie a la producción de las arquitecturas que examina. ¿Qué entiende el autor por “ilusiones”? No desvelaré por completo al lector las muy diversas versiones que a lo largo del libro hace del término, pero debo adelantar ahora la interpretación que yo hice: que los arquitectos —en sus momentos más felices— están poseídos por un afán o presos por un deseo que actúa como espoleta para poner en marcha la operación del proyecto, y por tanto de la construcción. De ahí que Antón Capitel pueda hablar de “condición inspiradora”: los arquitectos, en los momentos en los que su trabajo alcanza las cotas más altas, persiguen dar vida a un ensueño o fantasía que les domina, y rastro de los mismos queda en las obras, si bien oculto por todo el proceso de mediación que la construcción de un edificio supone. La arquitectura adquiere así una dimensión que no tenía, dando razón de sí misma en un terreno que trasciende la especificidad de la disciplina. Es claro que esta meta —a la que el autor llama “ilusión”, y desconocida a veces por los arquitectos que con tanto ahínco la persiguen— pertenece a un terreno en el que lo íntimo llega a confundirse con lo inconsciente, lo que lleva a proponer hipótesis de interpretación de las obras que no esperamos. Es lo que ocurre en este texto, en el que pronto quedan de manifiesto el ingenio y la perspicacia con los que el autor escudriña y analiza la arquitectura. Debo decir ahora que tengo mis

dudas acerca de la elección del término "ilusión" para describir el estado de ánimo del arquitecto que a Antón Capitel le interesa. No me atreveré a proponer una alternativa, pero creo que el término "ilusión" no siempre refleja con la precisión debida la intención del autor. Que, por otra parte, se plantea con claridad extrema en el libro, dando poco pie a malinterpretar lo que son sus intenciones. Cabría, como ya dije, hablar de inconsciente pero puede que el término fuese equívoco y, desde luego, el autor ha preferido dejarlo a un lado y acudir a un término como "ilusión", en el que una cierta alusión al mundo de las ideas parece prevalecer frente a lo instintivo y visceral. El término "ilusión", por otra parte, le permite introducir en el discurso la "ilusión literal", la que lleva a que nuestros sentidos se engañen y lleguemos a pensar que percibimos una realidad que no es tal. En efecto, en el texto se entrelazan una y otra "ilusión", dando pie al autor a hacernos ver la importancia que, incluso en la historia de la arquitectura reciente, han tenido las "construcciones ilusorias".

Con arreglo a estos intereses el autor nos propone una nueva lectura de la historia de la arquitectura reciente. Nos encontramos pues con un proyecto de nuevo relato de lo que ha sido la arquitectura moderna, si bien limitado en esta ocasión a las obras y arquitectos que nuestro autor venera. La condición un tanto azarosa del momento inicial de un proyecto justificaría la muy personal y aleatoria elección de los arquitectos que Antón Capitel hace en el texto, que se hace breve para el lector. Puede que esté entre sus proyectos futuros el extender el relato, convirtiéndolo en una nueva historia de la arquitectura moderna, algo que sus lectores celebraríamos. Y así, comienza por hacernos ver que el Asplund del Skandia es un Asplund que sueña con la noche de mil lunas; que Lissitzky creía en un definitivo siglo XX capaz de hacernos olvidar la acción de la gravedad; que Le Corbusier tenía presente los palafitos neolíticos cuando hablaba de pilotis; que Mies pretendía asimilar la construcción al silogismo, y que, en entrañable coincidencia, Aalto y Wright pensaban que podían convertir tanto la residencia como los lugares de trabajo en bosques, haciendo así que artificio y naturaleza fuesen una misma cosa.

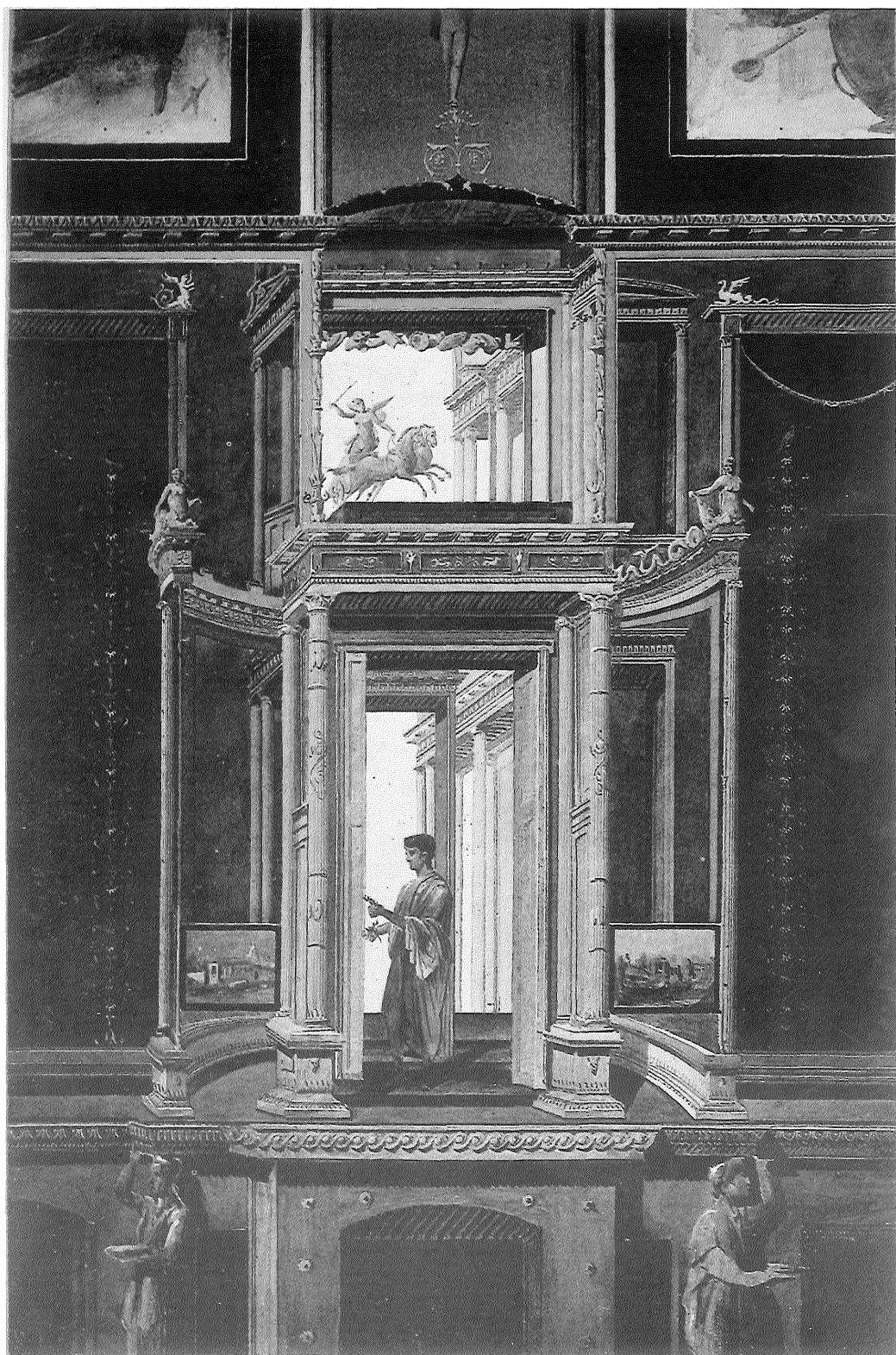
La densa prosa adquiere en muchos momentos un nivel de entusiasmo y elocuencia que nos abrumba y convence. Que la arquitectura no es ajena al deseo, a un deseo oscuro, a veces ignorado, es lo que Antón Capitel trata de hacernos ver en estas páginas que se leen con el interés que tiene siempre el descubrir aquello que no se conoce. La arquitectura encierra enigmas que se nos escapan y que, sin embargo, podemos pensar que están en su origen: Más tarde, la construcción, la costumbre y el uso

enmascaran aquellas que fueron las primeras intenciones, los primeros deseos. ¿Sospecharon alguna vez Asís Cabrero y Rafaél Aburto que su edificio podría ser entendido como respetuosa esfinge a los pies del Prado? ¿Pensó Alejandro de la Sota que al construir el César Carlos rendía al Emperador el mismo tributo que las ciudades que se engalanaban con arcos de triunfo a su paso? El lector de este texto se encontrará con más de una sorpresa de igual calado.

Como será también una sorpresa el ver la asociación que el autor hace entre “ilusiones” y figuras retóricas. En efecto, asocia los quiebros, desplazamientos, giros, traslaciones, fracturas, etc., con figuras tales como la metonimia, la aliteración, la elipsis, la prosopopeya, las metáforas, la sinécdoque, los quiasmos, las alegorías, etc. El arquitecto puede, por otra parte, hacer uso de la ironía o servirse de la paradoja. La arquitectura quedaría así emparejada con la literatura y en manos del arquitecto quedaría, como en las del poeta, el manejo de elementos convencionales a los que se les infunde nuevo significado. La arquitectura, por tanto, sería capaz de trascender su condición abstracta y pasar a comunicar —si bien en términos íntimos, privados y discretos— sentimientos, estados de ánimo, imágenes..., introduciendo así en su contacto con ella unos parámetros a los que no estamos acostumbrados.

Puede que sea este paralelo entre arquitectura y literatura una de las más valiosas contribuciones del libro. La arquitectura no sólo dispondría de un vocabulario sino que también dispondría de todos aquellos recursos con los que cuentan las más complejas gramáticas. El uso de mecanismos arquitectónicos que pueden asimilarse a las figuras gramaticales —asimilación que tan precisamente Antón Capitel establece— nos llevaría a pensar que el campo de acción de la arquitectura es más amplio de lo que creíamos y que el ropaje abstracto con el que acostumbra a vestirse puede dar forma a un rico mundo de sentimientos y experiencias. Los ojos del autor hacen que se dilate el territorio de la arquitectura y su irreductible vocación didáctica se pone de manifiesto en el atrevido giro que su discurso toma al establecer tan peculiar e inesperado parentesco.

Pero naturalmente nos equivocáramos si quisiéramos convertir en procedimiento la ilusión, y no está en el ánimo del autor el sugerir que basta con recurrir a la gramática para ser arquitecto. Pues puede que el libro quisiera decirnos lo contrario, que afortunadamente la arquitectura se resiste a quedar encadenada en las normas, y que el permitir que las mismas queden superadas por el deseo es lo que da lugar a que se produzcan las arquitecturas de las que Antón Capitel nos habla; arquitecturas que son sin duda aquellas que él más ama.



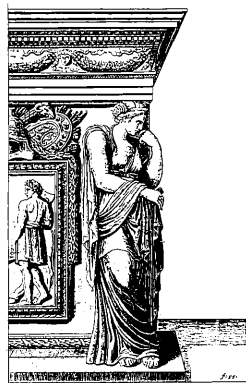
Antón Capitel Representar en arquitectura algo que no está, que material o físicamente no existe —producir una ilusión— puede considerarse algo tradicional. Podemos recordar las pinturas domésticas romanas conocidas como pompeyanas— al haber sido descubiertas por la destrucción y la paradójica conservación de la ciudad del Vesubio— para comprobar como es bien antiguo este hecho teatral de que la arquitectura sea el marco de una ilusión. En las casas pompeyanas se representaban arquitecturas imposibles por estilizadas y frágiles y, además, los recintos reales se transfiguraban en lugares distintos, irreales, muchas veces externos. Contamos con muy poco conocimiento de otras decoraciones domésticas más antiguas, pero es de suponer que la capacidad ilusoria habría sido utilizada antes, ya que está de algún modo implícita en toda pintura, como también en toda escultura, cuya figuración promete —como en el mito de Pigmalión— una vida y un movimiento que, sin embargo, no han de producirse.

Con respecto de la escultura, pueden evocarse las Cariátides del Erecteio, las mujeres como columnas. Pero si a toda pintura o a toda escultura figurativas le corresponde la capacidad ilusoria de toda representación, este libro se propone tratar de la ilusión en arquitectura —provocada o no por otro arte— pero cuando se concibe y expresa como tal ilusión y no sólo como mera representación. Esto es, cuando se expresa al menos como la pintura pompeyana o como las Cariátides.

En la pintura pompeyana existía el deseo de transfigurar los interiores domésticos mediante una pintura que representaba una arquitectura fantástica, esto es, de servir la ilusión de que las salas son de otro modo, o de que están, por ejemplo, al aire libre. No se decoraba tan sólo el lugar con pinturas, sino que se pretendía que éstas lo convirtieran, en apariencia, en otro lugar diferente, en uno que no existe, en realidad, pero que se ofrece a la vista, sin embargo, con elocuencia extraordinaria. Este necesita que el espectador, como en el teatro, admita tanto la ilusión como sus convenciones y licencias, así como que ha entrado en otro mundo, un mundo que contiene con frecuencia lo maravilloso y lo mágico. La arquitectura pintada en los interiores pompeyanos, al

presentarse como ligera y aérea hasta lo inverosímil, contenía uno de los ingredientes más propios de las ilusiones arquitectónicas: representar lo imposible.

En las Cariátides del Erecteio, las columnas —una representación humana— se han convertido en diosas; son, sin duda, personajes míticos y poderosos, puesto que sostienen el templo, y significan además la ilusión del posible movimiento, ya que, como tales diosas, sugieren que podrían, en cualquier momento, perder su condición de pétreas e hieráticas para moverse y, acaso, dejar de sostener el templo, destruirlo. No lo harán; pero aunque efectivamente estemos bien seguros de que no lo harán nunca, en realidad, pues son representaciones inanimadas y por lo tanto no pueden, tal parece que lo que nos transmiten es que podrían hacerlo.



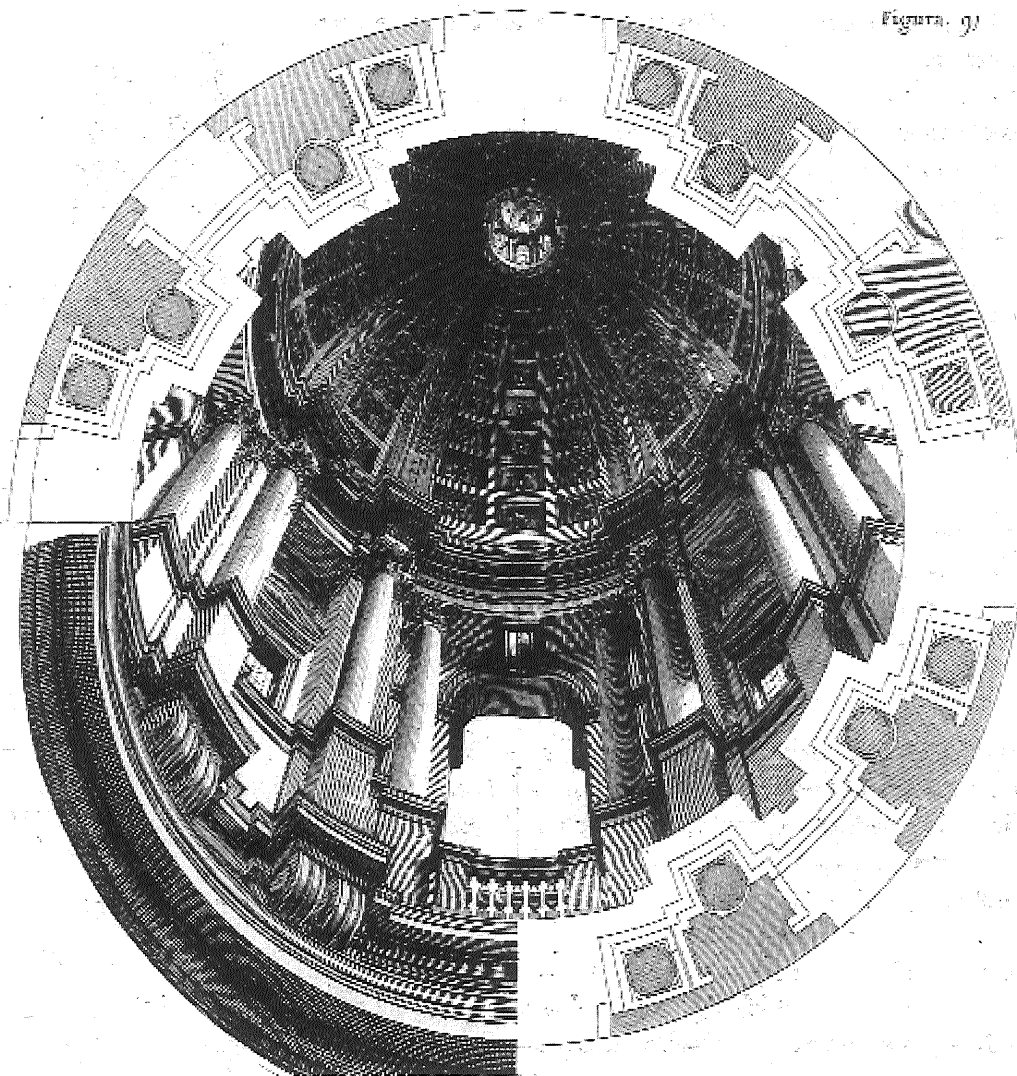
Las ilusiones arquitectónicas están compuestas de este tipo de contenidos, o de otros de parecido cariz. Fueron corrientes en la tradición, y puede decirse, sin exagerar, que forman parte de los recursos y de los contenidos de la disciplina arquitectónica.

Podría afirmarse a primera vista que las ilusiones no están, sin embargo, en la arquitectura moderna, incluso porque su condición de fuertemente abstracta así lo ha impedido. Al menos no está la ilusión en la tradición crítica e historiográfica de la modernidad, que nunca se ha referido a este asunto.

Dedico, sin embargo, este libro, a demostrar lo contrario. A explicar que las ilusiones, de rasgos tradicionales a veces, pero las más con rasgos, contenidos y hasta objetivos completamente nuevos, forman parte de algunas arquitecturas modernas tanto y más que de las anteriores, constituyendo incluso uno de los soportes básicos de algunas de ellas, muchas incluso arquetípicas. Esto es, que la ilusión es uno de los instrumentos importantes de la modernidad, y que sin ella no puede comprenderse del todo.

Ilusiones tradicionales

Comenzaremos, no obstante, con algunas notas acerca de la arquitectura anterior a la moderna. En ellas podemos recordar algunas cuestiones en torno a la representación de lo tectónico que han sido observadas ya por los historiadores.



En página 13 anterior:
pintura pompeyana.

En página opuesta:
cariátide del Erecteion,
Atenas, 421-406 a. de C.

En esta página:
trampantojo en la cúpula de
la iglesia de San Ignacio,
en Roma, de Andrea Pozzo
(1642-1709),
según grabado en cobre de su
*Perspectiva Pictorum et
Architectorum*, Roma,
1693 y 1700.

La arquitectura abovedada y cupular de los estilos clásicos era un sistema interesado en aparentar la inexistencia de los esfuerzos mecánicos. Frente a la manifestación expresiva de los esfuerzos en el estilo gótico, el renacimiento y su tradición continúan lo iniciado en la época romana al salvar las grandes luces sin que la materia muestre su fatiga; esto es: como si se hubiera producido una desaparición de la gravedad, o una falta de materialidad de las masas constructivas. Es éste un precedente de gran importancia para la arquitectura moderna, y un recurso completamente esperable si a ilusiones se aspira, pues no hay otro más lógico o inmediato. Si la arquitectura debe, por encima de todos sus cometidos, procurar un techo, el problema principal de éste será el de mantenerse en pie dejando bajo él espacio habitable. Resulta así completamente lógico que algunas construcciones humanas, para exhibir su éxito, se propongan representar la desaparición del peso, del esfuerzo mecánico, como una atractiva ilusión.

Puede decirse que, algunas veces, en las obras de la tradición renacentista se produce una ilusión doble. Un interesante ejemplo es el de la cúpula de San Pedro de Roma, proyectada por Miguel Angel y construida por Giacomo della Porta. La cúpula fue realizada por éste último con mucho mayor peralte, esto es acercándola en sus proporciones al modelo gótico e introduciendo una fuerte cadena de zunchado. Pero ni el peralte cambia la imagen de media esfera, que se percibe como tal aunque ésta no exista en realidad, ni el zunchado se manifiesta. En cambio, la figuración de la cúpula y de su tambor se proyectaron acudiendo a nervaduras y a órdenes que tienen un papel mecánico más escaso, casi nulo, en realidad. Es decir, lo que figura como una estructura resistente no es tal, sólo la simboliza y representa; en cambio, las formas y los elementos que son muy importantes para el comportamiento mecánico no se aprecian visualmente en absoluto. Y la imagen que se percibe es distinta de la forma real.

Después de la sobriedad dórica, tan cara a Choisy, en las arquitecturas clásicas antiguas, y en las del renacimiento en adelante, los órdenes no son necesariamente elementos resistentes, o lo son solamente en parte, como ha sido tantas veces tratado. En una fachada de un palacio o de una iglesia, las columnas entregadas o adosadas tienen un papel más plástico y representativo que mecánico.

Aunque no ocurre esto, por el contrario, en algunos ejemplos del manierismo: cuando Peruzzi hace el Palazzo Massimo alle colonne, en Roma, o Palladio el Palazzo Chiericati en Vicenza, su interés en invertir la convención tradicional —lo más pesado arriba, lo ligero abajo— hace

que las columnas sí adquirieran, verdaderamente, un papel resistente que en las obras más ortodoxas o tradicionales no solía estar. La ilusión es en este caso el que tan pequeñas columnas soporten un peso que solo es grande en apariencia. Lo que nos enlaza, por cierto, con las ilusiones gravitatorias de Le Corbusier a través de los *pilotis* y, muy concretamente con la Villa Saboya.

No obstante, las ilusiones clásicas en el sentido mecánico han sido bastante observadas, aunque fuera en el contexto de otros estudios. Interesará hacerlo en su momento para la arquitectura de la revolución moderna y sus consecuencias.

En otro orden de cosas, tanto el estilo gótico como el clásico produjeron representaciones figurativas más directas o "narrativas". Se ha interpretado con cierta frecuencia que los interiores góticos eclesiásticos representaban el bosque, si bien ello, a pesar de ser genérico, es más acentuado o literal en determinados edificios, como eran los de los pilares palmiformes del gótico inglés, o de la catedral de Plasencia en España. Es necesario advertir, no obstante, que esta interpretación fue debida sobre todo a las opiniones de algunos románticos como Goethe, Hegel y Coleridge, o al obispo dieciochesco inglés Warburton, según aclara Rykwert, que piensa que tales interpretaciones resultaban completamente extrañas a las intenciones medievales.

En cuanto al clasicismo, la cúpula se identificó muy a menudo con el firmamento, con "la bóveda del cielo". Algunas de ellas llegaron a pintarse completando esta imagen, como es en el conocido caso de la iglesia de *Il Gesù* en Roma. Otras aún, desprovistas de cúpula, en realidad, la fingen con una pintura: tal el caso de la iglesia de San Ignacio, también en Roma.

Pero avancemos, dicho esto, por las formas ilusorias en la arquitectura del siglo XX.



ESCENOGRAFÍAS E ILUSIONES EN LA ARQUITECTURA DE ERIK GÜNNAR ASPLUND

Un extraordinario arquitecto de transición entre el eclecticismo y la modernidad, el gran maestro sueco Erik Gunnar Asplund (Estocolmo, 1885-1940), es una excelente figura para introducirnos en el ilusionismo. Su obra partió del fantasioso nacionalismo romántico heredado de su maestro Ragnar Östberg —autor del Ayuntamiento de Estocolmo, 1911-23—, para inventar luego un “nuevo clasicismo” que practicarían, casi a su imagen y semejanza, todos los jóvenes escandinavos de su tiempo, y para llegar, final y tardíamente, pero con extremada soltura, a la arquitectura moderna. Practicó ésta tanto en su versión más avanzada —un exaltado y refinado funcionalismo— como en una manera personal y en gran medida recuperadora de ciertas características vernáculas y románticas. Con su obra inició un ilusionismo que bebía todavía en las fuentes de la tradición —esto es, un ilusionismo escenográfico— pero que practicaba también en modos que iniciaban, y que en parte describían, lo distintos que habían de ser estos recursos a partir de la revolución moderna.

Su fertilidad y su variedad nos va a permitir iniciar con él tanto una incipiente clasificación de los tipos y significados de las ilusiones como establecer una relación que considero especialmente importante: la del ilusionismo arquitectónico con las figuras del lenguaje literario y poético. Una relación muy clarificadora, pero que, deberá limitarse en todo caso a lo que sea verdaderamente ilustrativo para los fines que este libro se propone.

Recursos históricos y paradoja en la Biblioteca de Estocolmo

En la arquitectura de Erik Gunnar Asplund estaban presentes las ilusiones de un modo tan intenso como abundante y variado. La observación de esta presencia ni es nueva ni pertenece a quien esto escribe. Ya la había hecho notar, al menos, Elias Cornell en su texto “El cielo como una bóveda... Gunnar Asplund y la articulación del espacio”¹. Cornell se dedicó en este texto a observar sobre todo el desarrollo de la idea tradicional de las cúpulas como ilusión del firmamento en la Biblioteca

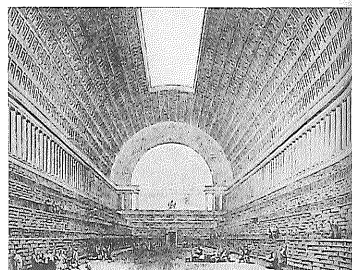
de Estocolmo, en la Capilla del Bosque, en la sala circular del vestíbulo del cine Skandia, en la Capilla del Cementerio del Bosque de Estocolmo, e, incluso, en espacios no cupulados.²

Puede decirse que la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1921-1926) es uno de los edificios más tradicionales de Asplund, al menos en su apariencia, y aquél que, por su importancia, se convirtió en un emblema del llamado Clasicismo nórdico. En su versión definitiva y en cuanto a su volumen externo, es un trasunto de la Aduana de París de La Villette, de Ledoux (1789), pero, como es sabido, el proyecto no empezó así. El proyecto fue dispuesto, planimétricamente y desde el principio, como una sala circular casi inscrita en el cuadrado que forman las salas y servicios auxiliares, que son sólo tres, y que se disponen en forma de C y se independizan de su centro.

Pero la sala circular del proyecto primitivo se inspiraba en el Panteón de Agripa, modelo originario de tantas construcciones circulares, si bien el anteproyecto inicial tiene una cúpula llena de lucernarios, y no uno sólo, para conseguir —según señala Cornell— el “carácter”³ de espacio externo que la Sala de lectura pretende tener.

Nos encontramos, pues, con una ilusión abundantemente tratada, el cielo como una cúpula. Pero, además, la referencia a la Aduana de Ledoux, de un lado, y la existencia de las grandes estanterías escalonadas que están tanto en este proyecto primitivo como en la realización, nos sitúan en la pista y nos hablan así, por otro lado, de una tercera e importante referencia, también iluminista: la Biblioteca Real proyectada por Boullée (1785), que se había concebido casi literalmente tomando una sección semejante a la del Panteón y dándole la misión geométrica de ser generatriz de un espacio lineal, con lo que el óculo del edificio romano se convirtió en un largo lucernario de imposible construcción en bóveda de piedra convencional⁴.

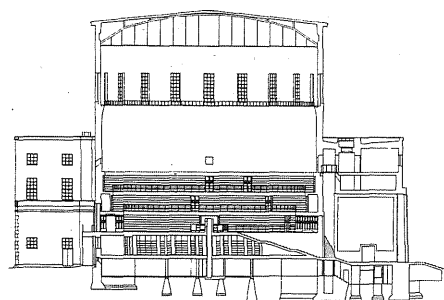
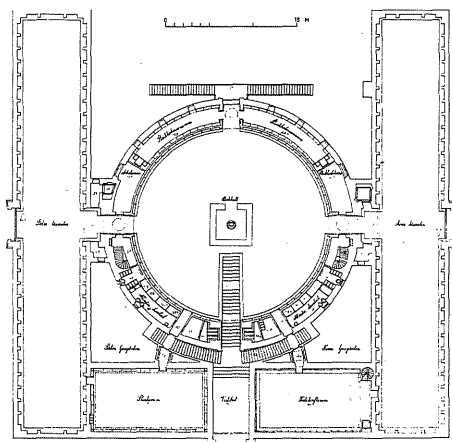
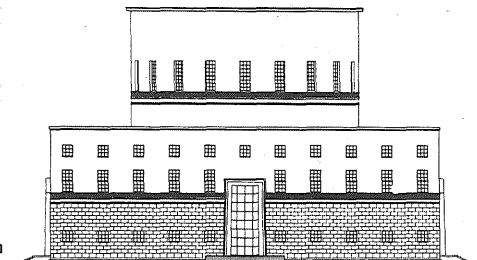
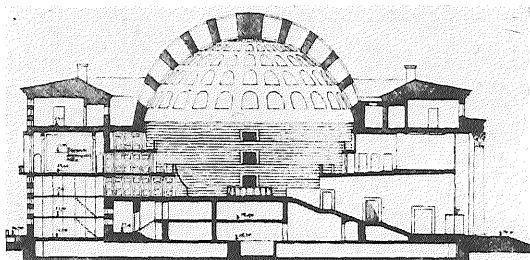
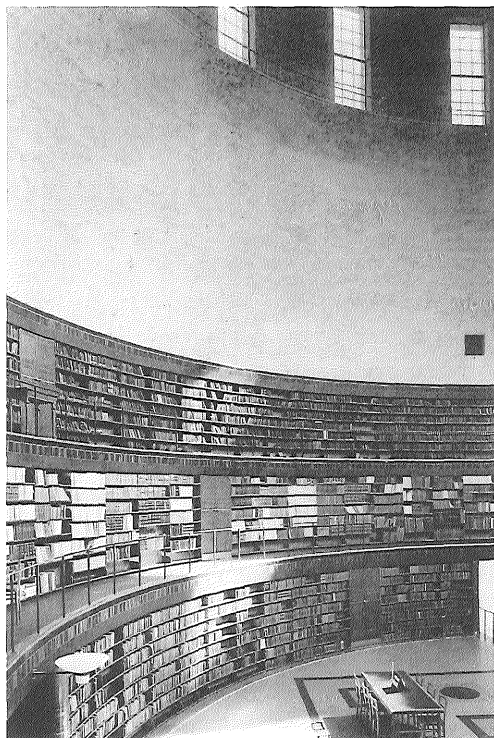
Me parece evidente que Asplund reflexionó, pues, sobre el Panteón, sobre la Aduana de Ledoux y sobre la Biblioteca de Boullée. En el primer proyecto recogió para la sala principal la planta y la sección del Panteón, abrió muchos más lucernarios negando el central, introdujo las estanterías escalonadas de Boullée y realizó la planta general según un esquema más o menos semejante al de de Ledoux. Pero tal parece, al observar el edificio definitivo, que el proyectista se dio cuenta de que era mejor invertir el esquema de Boullée, pero conservando sus escalonamientos; esto es, si Boullée había utilizado la sección del edificio tardorromano dándole una disposición longitudinal en la planta,



En página 24 anterior:
Biblioteca Municipal,
Estocolmo, de Asplund,
1921-26.

Arriba, en esta página:
Biblioteca Real, de Boullée.

En página opuesta, arriba:
Aduana de La Villette, París,
de Ledoux, 1789, e interior
de la Biblioteca Municipal,
Estocolmo, de Asplund.
Abajo, a la izquierda:
primer proyecto de la
Biblioteca de Estocolmo, de
Asplund: sección; y planta
del proyecto definitivo de la
misma; y a la derecha,
alzado y sección de la
Biblioteca de Estocolmo.



Asplund va a adoptar finalmente la planta del Panteón, en vez de la sección, recogiendo además el esquema volumétrico de Ledoux para obtener con ello, no una cúpula ni una bóveda, sino un simple tambor cilíndrico a iluminar por ventanas verticales altas, como en una iglesia.

Con ello conseguía todo. En primer lugar, eliminaba los problemas técnicos de los lucernarios repetidos en la bóveda esférica, empleando así una notable economía de medios constructivos y formales. De otro lado, obtenía para la ciudad el esquema volumétrico de Ledoux, aunque simplificado y agigantado, buscando con ello la radicalidad clásica de la que habla también Cornell. Y en tercer lugar, mejoraba notablemente la ilusión pretendida.

La Sala ya no tendría exactamente la metáfora de “el cielo como una bóveda”; esto es, la que sigue la tradición escenográfica iniciada en el renacimiento. Por el contrario, la bóveda entera y —casi— la materia simulan haber desaparecido. Encima de la última estantería hay un cilindro blanco y vacío de muchos metros de altura. Si el espectador no mira hacia arriba no ve siquiera las ventanas que iluminan de modo uniforme la gran sala y que se abren en la prolongación del cilindro ciego. Éste es así como si no existiera, como si allí sólo hubiera aire, aire libre. Como si la sala fuera verdaderamente un exterior, y no como si éste se representara. Pero si se tratara de un exterior sería “mágico”: en él no llueve ni hace frío; y la figura de pensamiento —no de lenguaje— que Asplund utiliza es así la paradoja⁵: la biblioteca, interior por excelencia, es como si estuviera al aire libre.

La escalera de acceso a esta Sala, y a toda la biblioteca, arranca desde la entrada y lleva directamente al centro del redondel que, ocupado por un empleado, franquea el ingreso. ¿Es ésta una escalera simbólica que conduce hacia el cielo —como dice Cornell—, símbolo acaso del saber y para servir con ello el carácter? Quizá sea así por su solemnidad procesional, que consigue además una eficacia funcional muy convincente: a la biblioteca se ingresa desde abajo para acabar en el centro mismo del edificio.

Pero, obsérvese que el visitante ve con claridad, al ascender, tres de las ventanas del cilindro, aunque, en parte, se las oculte una gran lámpara. Esto es, que aunque una vez arriba no mire hacia lo alto, la escenografía asplundiana no es tal, y en realidad no hay nada que al espectador engañe —como un *trompe l'oeil*— para que crea que está en un exterior, o que le invite a aceptar por convención —como en un teatro— que está en una representación de éste. Nada insinúa en realidad que el

gran cilindro es una representación del exterior, y sólo los avisados lo verán así. La ilusión está en realidad oculta, velada, demostrando con ello que ha actuado más como una inspiración que permite realizar el proyecto que como algo destinado a influir sobre el espectador. Si existe o no la mirada lúcida que desvele el interior y entienda la ilusión no parece preocupar en absoluto a su autor.

Quien pueda entender, que entienda, y si la mayoría no lo hace, tanto da; o, incluso, tanto mejor. El destino de la Sala no es escenográfico. Esta indiferencia acerca de la posible lectura de la ilusión por parte del espectador, y su condición de mecanismo interno del proyecto demuestra la modernidad de su concepto, modernidad que no siempre está en las obras de Asplund, ni en las de otros, y que ni siquiera está tampoco en otros aspectos de esta misma obra, como veremos luego. Podría decirse, pues, que cuando las ilusiones actúan sobre todo como un mecanismo interno del proyecto, la escenografía visible, o aprehensible, de una determinada ilusión, es tan sólo un resto o huella de la inspiración que para el autor ha supuesto aquélla. Pues en su talante artístico y en su mano queda velar, en mayor o en menor medida, las intuiciones ilusorias que le han ayudado.

Y es de destacar, por último, el hecho curioso de que sea precisamente en el edificio de la biblioteca —esto es, en el que Asplund, actuando de un modo anacrónico, practicó un historicismo neo-iluminista— en el que se produzca precisamente un ilusionismo de carácter completamente moderno.

La alegoría del Cine Skandia

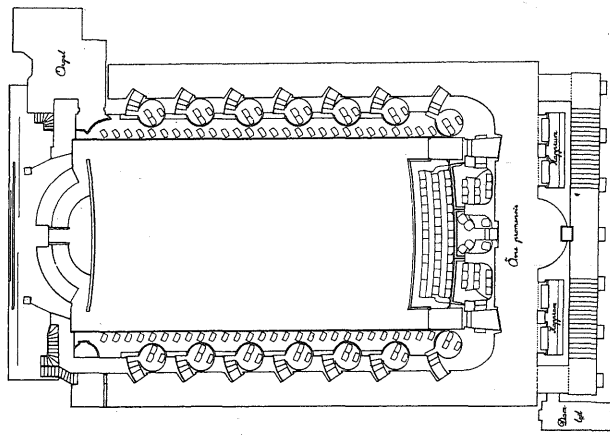
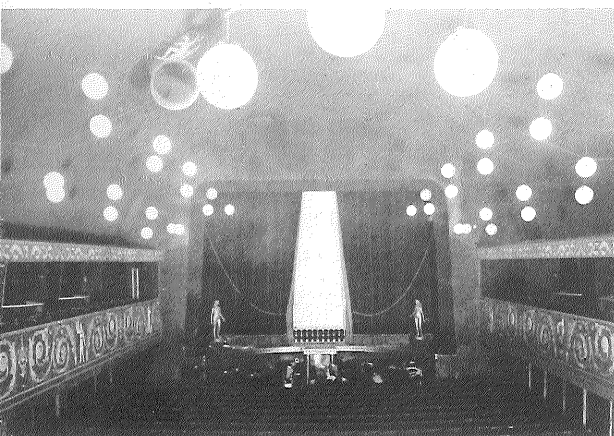
Tal vez el trabajo de Asplund que contenga un mayor número de ilusiones, como ya advierte Cornell⁶, sea el Cine Skandia (Estocolmo, 1922-23). Otro autor que analizó también la obra de Asplund, Stuart Wrede⁷, explica al respecto como el cine era un nuevo fenómeno y, por lo tanto, no se había investigado todavía acerca de la disposición y del “carácter” que un local de cinematógrafo pudiera tener. El cliente quería que fuera un lugar festivo e irreal, relacionado con lo que el propio cine suponía como mundo de la fantasía.

Asplund trata así el “carácter” del edificio como algo primordial, y resulta claro que decidiera que un tal carácter había de ser servido mediante la acumulación de ilusiones, ya que el cine era precisamente un arte ilusorio por excelencia. En algunas declaraciones de Asplund,

recogidas por Cornell⁸, figuran estas preocupaciones sobre el carácter y su transformación en ilusiones. En estas declaraciones está la descripción de “el cielo como una bóveda”, al hablar de la sala de proyección, y la de decir que “el efecto era el de un lugar de fiesta bajo un cielo nocturno”. Cornell dice que tuvieron mucha importancia las visitas de Asplund a Taormina, coincidiendo con una noche de carnaval, y al teatro de Siracusa. También se pregunta si conocería la reforma que hizo Picutti en 1914 al pintar un cielo en el Teatro Olímpico de Vicenza, de Palladio.⁹

Sea como fuere, Asplund decidió hacer una sala con un techo pintado de azul oscuro y alumbrada con una gran cantidad de globos esféricos, colgados de hilos, y en desordenada y armónica disposición.

La escenografía nocturna está bien clara, pero, ¿por qué emplear globos? ¿No debían ser éstos la representación de las lámparas de colores de una verbena, o, alternativa y conjuntamente, de las estrellas del cielo, si de



una escenografía de la fiesta y de la noche se trataba? El caso es que los globos —una luminaria entonces moderna, poco conocida— no representan directamente ni a dichas lámparas ni a las estrellas. Tiendo a creer que Asplund quiso hacer una representación más abstracta, más velada —más ligada a su inspiración que al efecto—, y, al mismo tiempo, más mágica: los globos blancos representan, a mi entender, a la luna repetida; “a una noche mágica de muchas lunas”, tan irreal y tan fantástica como aquellas ilusiones de vida y movimiento que las películas ofrecen.

De un lado pues, la manipulación de una paradoja del mismo tipo que la de la Biblioteca, el interior como un exterior, en el que ahora la noche sustituye al día. De otro, una doble metonimia¹⁰ combinada con una aliteración¹¹. Es una doble metonimia porque el exterior en la noche se

representa mediante dos de sus características parciales, una la de la oscuridad y otra la de la presencia de la luna llena: la oscuridad y la luna como sustitutos o imágenes de la noche. Y es una aliteración, o repetición, pues la luna se ha multiplicado, convirtiendo lo que se podría tener por una simple escenografía del tipo de los *trompe l'oeil*¹² en una ilusión mucho más compleja. En ella, y como se ha explicado, carácter, inspiración, condición ilusoria y mágica, y escenografía se unen y relacionan de extraordinario y atractivo modo.¹³

Otras ilusiones contiene también el Cine Skandia. Para ver algunas no es necesario salir de la Sala. Cornell habla de las estatuas de Adán y Eva, que presiden ambos lados del escenario.¹⁴ No dice, sin embargo que dichas estatuas, a escala real, suponen una de las ilusiones más antiguas,

la de las esculturas como ilusión de vida y movimiento que, a pesar del realismo, no se producirá. Sí cita las declaraciones de Asplund en lo que llama Cornell "ilusiones verdaderas", y que aquí se ha preferido nombrar como *trompe l'oeil*. Entre ellos destaca el propio arquitecto el que los antepechos de los palcos laterales se hacen más altos de lo normal y con una decoración clásica engrandecida, fuera de escala, todo ello para disminuir el tamaño aparente del salón¹⁵. También hay en éste columnas pompeyanas, esto es, inverosímiles de grosor,



Cine Skandia, de Asplund, Estocolmo, 1922-23: sala, planta y entradas a los palcos.

pero para sostener solamente el palio con el que se techa la tribuna central.

Fuera ya de la sala, las escenografías con arquitectura clásica del tipo pompeyano más importantes son las de las entradas a los palcos, funcionalmente vueltas hacia la circulación de ingreso, y así, en diente de sierra, con lo que se consigue que puedan verse a la vez y que se conviertan en volúmenes individuales. Esta individualidad, acentuada por el diseño diferente de cada una de ellas, hace que hayan podido proyectarse como fachadas de arquitectura pompeyana, y representando así una suerte de "calle" con edificios clásicos.

La ilusión es doble, porque, además, las puertas de dichos edificios son sólo figuradas y más pequeñas que la puerta real, cuya escala mayor —igual que todos los “templetes” o pseudo-edificios— se disimula lo más posible.

El diseño diferente de todos estos “templetes” hace patente la fertilidad de Asplund, y su regusto en la decoración clásica heterodoxa, que podríamos llamar decadente, y que nos vuelve a conectar con el nacionalismo romántico y con el placer por la artesanía historicista de su maestro Östberg. Pero también nos habla de una ilusión que, aunque teatral y puramente escenográfica, no deja de ser bastante compleja y atractiva, además de muy relacionada también con las figuras del lenguaje literario y poético.

Estas “calles” son una metáfora¹⁶ —la imagen de calle sustituye a la de pasillo—, lo que significa en este caso una tergiversación del carácter. Pero las calles están compuestas por edificios; es decir, que una metáfora principal está formada por una alegoría¹⁷, o repetición de metáforas, ya que cada edificio es a su vez una metáfora —más exactamente, una metonimia—: puerta o portada —una parte del todo— como representación del edificio. La alegoría repite elementos que son parecidos, pero no idénticos, por lo que tiene también algo de la ya citada aliteración.

El equívoco de escala, o trampantojo¹⁸ de las puertas, es necesario para conseguir las metonimias de estas portadas como edificios, por lo que es una ilusión menor, o instrumental, a pesar de que quizá sea la más celebrada por el espectador cuando la descubre por lo que tiene de humorística o, si se prefiere, de irónica.¹⁹

Lo cierto es que estos pasillos constituyen una ilusión compleja, como se ha explicado y, así, no tan limitada como pueda parecer a primera vista y al gozar de forma inmediata con el humor que supone. Sólo bastaría, por último, advertir que la arquitectura pompeyana de los edificios es de por sí una arquitectura “falsa”; esto es, una arquitectura imposible, lo que roza no tanto la paradoja como, otra vez, la ironía.

Pero es preciso advertir en este caso que las ilusiones son tanto inspiraciones del proyectista como escenografías plenas; esto es, que se pretende que sean entendidas y decodificadas por el espectador, que unas veces es “engañado” y otras acepta, avisado, las convenciones propuestas. Se trata en este sentido de ilusiones de tipo tradicional, y no de tipo moderno; y ello a pesar de la condición original y contemporá-

nea de la más importante de ellas, la de la noche de muchas lunas. Y se trata también de ilusiones un tanto débiles en cuanto se confiaron a elementos menores, decorativos, que pueden desaparecer con facilidad, como ha ocurrido de hecho con las "lunas", pues los globos, con el tiempo, se han eliminado. Y que creaban dudas a Asplund por tratarse precisamente de elementos y de recursos poco arquitectónicos.

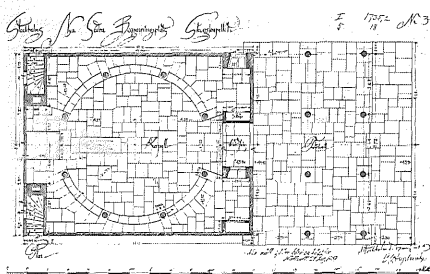
Gravedad ligera en la Capilla del Bosque

Hay otros ilusionismos de distinto tipo que creo encontrar en la obra de Asplund. La Capilla del Bosque en el Cementerio Sur de Estocolmo (1918-22) es un producto de clasicismo vernáculo —esto es, una arquitectura en la que se han mezclado las actitudes del nacionalismo romántico con las del nuevo clasicismo—, pero en ella, y después de un primer y superficial vistazo, diríase que no hay ilusión alguna.

Pero una observación más atenta nos muestra enseguida la capilla como si fuera la obra de un aficionado, de un diletante ayudado por un paciente constructor, pues en su pórtico compuesto por puntuales columnas no hay ninguna viga o arquitrabe entre ellas: en apariencia, al menos, no hay ninguna tectónica que las ligue, nada que permita sostener el importante volumen del techo. Este se presenta así como una forma pura, de superficies externas cuya continuidad es cuidada por la pizarra, y con un sófite puro y blanco, que no permite averiguar siquiera el material que lo hace posible. El volumen de la cubierta es tan geométrico que incluso entre la superficie de pizarra y el sófite blanco se forma un diedro agudo. Y si observamos atentamente vemos que los capiteles dóricos parece que no tocan el techo, pues hay una pequeña distancia o ranura entre ellos y el plano de aquél.

Hay, pues una ilusión de pureza, y, sobre todo de inmaterialidad e ingravidez. La Capilla se construye, en apariencia, como si fuera una maqueta: sólo la pequeña escala de un modelo permitiría realizar el volumen de la cubierta en un material tan macizo y fácilmente moldeable como casi ingrávito, muy ligero, capaz de ser soportado por unas columnas que se fijarían a él por medio de una cola o pegamento.

Tampoco en el interior hay signos de tectónica alguna. La cavidad cupular del techo parece realizada también en una masa compacta y ligera, sostenida por las paredes y por las puntuales columnas. Pero la tectónica real se revela en su verdadera naturaleza mediante los pulcros y atractivos dibujos de las secciones que describen a la perfección la



estructura de madera que construye el techo, y en la que vigas cuadradas de pequeña sección explican la unión con los soportes y el modo aparentemente “mágico” en que éstos se despegan del plano puro del sófito.

Capilla del Bosque,
Cementerio Sur, Estocolmo,
de Asplund, 1918 - 22.

Una falsa ingenuidad, una pureza aparente. Una inmaterialidad y una ingravidez ilusorias. Una idea de forma emparentada con la del clasicismo, pero llevada en su “disminución” de la gravedad hasta sus últimos extremos.

En cuanto al lenguaje clásico, se produce una elipsis²⁰, pues hay columnas completas, pero falta todo el entablamento, esto es, tanto el arquitrabe que configura las vigas como el friso que deberían componer las viguetas. La capilla entera constituye una paradoja, acentuada hasta el límite y simbolizada por la falta de contacto total entre capiteles y vigas.

No obstante, no me parece tan importante ni tan rica en este caso la relación con las figuras de lenguaje o de pensamiento. Pues tanto el detalle de la elipsis como la paradoja global que la Capilla significa pertenecen de modo directo al mecanismo ilusorio más genérico o básico de la arquitectura: la desaparición o disminución de la gravedad, tema que encontramos con frecuencia en las arquitecturas clásicas, que volveremos a encontrar en la obra de Asplund, como enseguida se verá, y en muchos otros arquitectos. Anotemos su aparición como parte del gran recorrido ilusionístico que Asplund realiza, pero anotemos también que por su índole puramente arquitectónica tiene en principio menos relación con las figuras de lenguaje, aunque signifique siempre una paradoja.

Esta paradoja de la Capilla del Bosque puede entenderse también al servicio del carácter; o, si se prefiere decirlo así, del contenido. El tránsito a la otra vida, a un mundo en el que ya no rigen las mismas leyes que en éste, queda acaso simbolizado por esta construcción que exhibe toda pureza, evita toda materia y ahorra toda alusión a una gravedad tan sólo terrenal.

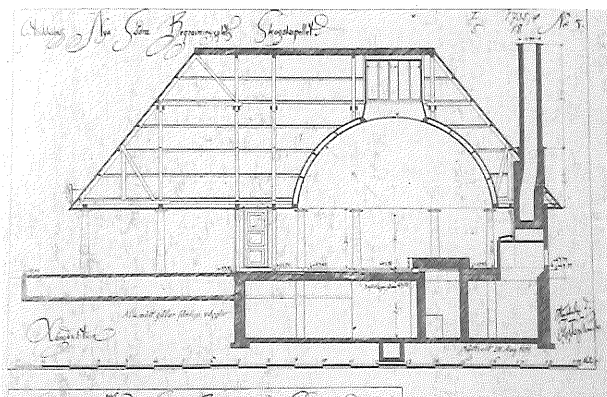


Decoración clásica y animada en el Tribunal de Lister

No voy a tratar la generalidad del edificio para el Tribunal del condado de Lister (Sölvesborg, 1919-1921), de Erik Gunnar Asplund; sólo pretendo examinar un detalle de la Sala de Audiencias que llama poderosamente la atención: el balaustre de madera que decora sistemáticamente los extremos de los bancos del público hacia el pasillo, así como el frente de la mesa del juez y las barandillas de separación entre la parte pública y la del tribunal.

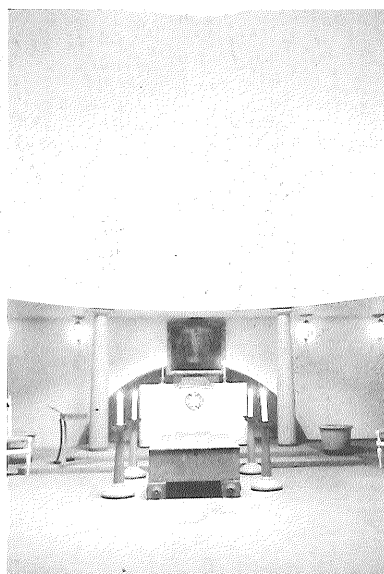
Es un balaustre del tipo renacentista o viñolesco, esto es, abultado hacia abajo; y su repetición sistemática y su consiguiente abundancia caracteriza por completo esta sala principal. Hay muchas cosas curiosas en estos balaustres, siendo la más importante la del empeño puesto en esta decorativa caracterización. Pues es absolutamente decorativa, o gratuita, si se prefiere, ya que los balaustres no cumplen misión alguna que no sea la estrictamente visual. No tienen espacio libre entre ellos, pues no son exentos, sino que están empotrados en las tablas que les sirven de fondo, sobresaliendo de ellas algo más de la mitad de su volumen, de tal modo que sí sean exentos y completos sus cuellos o columnas.

El diseño es heterodoxo: es una manipulación del balaustre clásico que roza la caricatura, cuestión que no nos extraña ver en Asplund, pues procedió muchas veces de la misma manera. Pero, ¿por qué esta caracterización de una Sala de Audiencia mediante esta pieza? ¿Es, en efecto, un problema de carácter? La Sala de la audiencia, que cuenta con una



En esta página:
Capilla del Bosque, Cementerio Sur, Estocolmo, de Asplund.

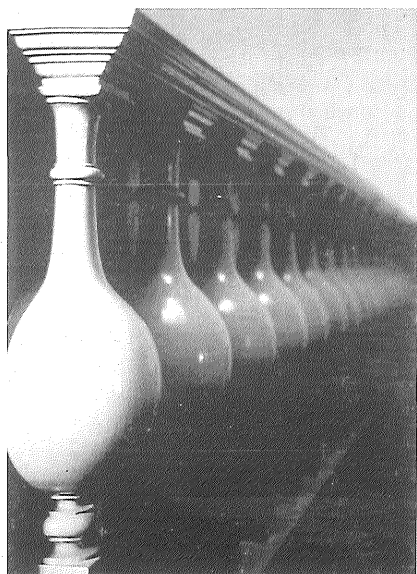
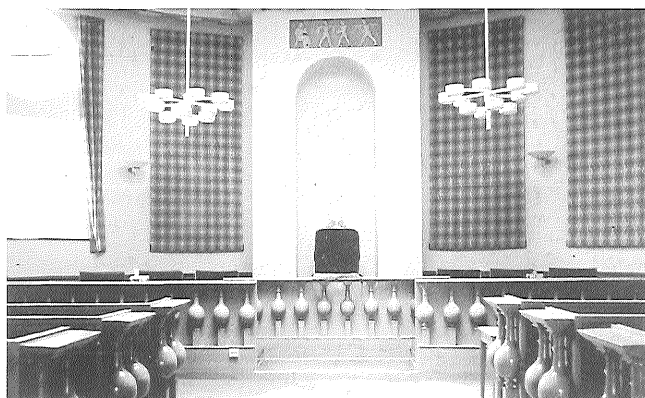
En la página siguiente:
Sala del Tribunal del condado de Lister, de Asplund, 1912-21.



cornisa clásica y una hornacina que enmarca la figura del juez ¿contaba también con estos balaustres para devenir así en una sala clásica y representar, mediante este lenguaje histórico y convencional, a la Justicia? Pero, entonces, ¿por qué la caricatura? La paradoja consiste esta vez en que a un elemento arquitectónico se le despoja precisamente de su naturaleza como tal para convertirlo en una imagen de bulto, escultórica si se quiere, y con un significado oculto, o, más probablemente, abstracto.

Pero en todo lo dicho no hay ilusión ninguna si se hiciera excepción del diseño caricaturesco. Sin embargo, éste no puede pasarse por alto, ya que los balaustres son demasiado gruesos para ser olvidados y tenerlos por una decoración simplemente convencional. Pues sus bultos son tan gruesos que parece que, en vez de ser de madera, fueran de vidrio, como botellones, pues están hinchados, son esféricos. Y trasmiten así una inquietante tensión figurativa cercana al movimiento: al aparecer hinchados, como si fueran de goma, o de cristal soplado, tienden a dar la sensación de que podrían hincharse más, y acaso romperse, de no estar en equilibrio. Ignoro si esta es una sensación sólo propia, y ajena a las intenciones conscientes de Asplund.

Esta curiosa e interesante ilusión, pensada o no, es algo cercano a la prosopopeya²¹, figura de lenguaje que da a las cosas las cualidades de los seres animados, en este caso la vida o el movimiento: la ilusión de tal. Y también, por su rareza, está cercana a algo que hemos de encontrar en las ilusiones con cierta frecuencia —aunque en otros autores—, al arte surrealista.



Vuelos y ligereza en la Exposición de Estocolmo de 1930

La obra de la Biblioteca de Estocolmo acabó en 1928, momento en que Asplund decide dar por terminado el "Nuevo clasicismo". Dejaremos a los historiadores la tarea de matizar con más exactitud la conversión de Asplund al funcionalismo²² y sus diversas razones, y anotemos como resumen tanto la influencia de Le Corbusier —*Vers une Architecture* se publica en 1923—, presente en el proyecto de restaurante para la Biblioteca, como la de la exposición de Brno y de la *Werkbund* del Weissenhofsiedlung de 1928, dirigida por Mies van der Rohe, e, incluso, la de los finlandeses Aalto y Bryggmann, que habían iniciado su propio salto a la modernidad y que hicieron una exposición en Turku en 1929 introduciendo una influencia vanguardista fundamental: la de los constructivistas rusos. Esta última podría haber llegado a Asplund también a través de los grandes arquitectos alemanes como Gropius, Meyer, Breuer o Mendelsohn, y de publicaciones como *L'Architecture Vivante* de 1926 y 1927.

El caso es que Asplund se encontró, de un lado, casi sorprendido por la existencia plena y diversificada de una arquitectura de vanguardia radical que se había ido desarrollando mientras él continuaba teniendo entre las manos un clasicismo que, no por nuevo, dejaba de haber devenido demasiado conservador. La actitud de Aalto y de Bryggman —sobre todo del primero—, al haberse

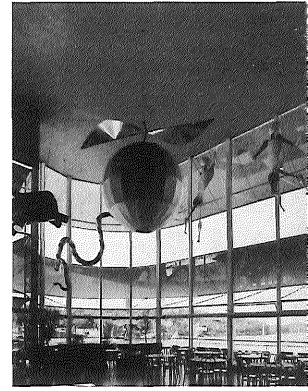
incorporado con extrema soltura a la arquitectura moderna, debió de ser para él significativa e inquietante. Pero, de otro lado, le había surgido un importantísimo encargo, el de la feria de Estocolmo de 1930, cuyo cliente, la Sociedad Sueca de Artes y Oficios, invitaba a acometerlo por un camino más actualizado, como ya el carácter de una tal feria —una feria industrial— exigía. Y como exigía incluso el papel moderno que Suecia pretendía ya representar ante el mundo.

La exposición resultó ser uno de los conjuntos modernos más cualificados de su tiempo, aunque no fuera tan influyente como otras exposiciones. Y, como se había adelantado, hemos de relacionarla con los constructivistas rusos sobre todo por la idea de liberación de la gravedad que animó en gran medida la obra de aquellos vanguardistas.²³



Exposición de Estocolmo de 1930, de Asplund: vista general, dibujo, exterior e interior del restaurante Paradise.

La feria de Asplund no sigue, sin embargo, la obsesión de la oblicuidad que fue tan importante, por ejemplo, para Tatlin, especialmente en su famoso monumento a la Tercera Internacional; para Melnikov, con su no menos conocido pabellón de la U.R.S.S. en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925; o para El Lissitzky, en su igualmente divulgado proyecto para la tribuna de Lenin. Van a ser más las formas que vuelan aquellas que influyen en Asplund. Puede recordarse, de un lado, el curioso dibujo de Kroutikov para una *Ciudad volante* —edificio de viviendas, 1928—, y, de otro el proyecto de restaurante en un acantilado, de Ladovski (1922). A ellos podría añadirse también los proyectos para “rascacielos horizontales” de El Lissitzky y Mart Stam (1924). Otra manera de luchar contra la gravedad fue la de Leonidov en el proyecto del Instituto Lenin en Moscú (1927), que sin oblicuidad ni vuelos establece la equivalencia entre las tres dimensiones del espacio,²⁴ de un lado, y la transparencia total de una esfera cristalina, de otro. En cualquier caso, la obra de Asplund es muy original, y no sólo porque la agresividad y radicalidad de los constructivistas fuera alterada hacia la



manera refinada, no violenta y festiva, propia del maestro sueco. También porque, inspirado no tanto en ese movimiento como en el impacto que le produjo, y tomando por norte la huida de la gravedad, lo hará de muy distinto modo.

Si lo comparamos, por ejemplo, con la *Ciudad volante* de Kroutikov, y al margen de las formas, es éste último un proyecto fantástico, irreal: lo ilusorio no es una apariencia, un efecto escénico o una inspiración; la ciudad es un simple dibujo y, así, ilusoria por irrealizable, por imposible: está volando. Por el contrario, las formas de Asplund en la feria vuelan de tal modo que parece inverosímil, semejan efectivamente haber vencido a la gravedad, pero no lo han hecho; son reales, y están construidas aunque parezcan mágicas. Me refiero a edificios como el

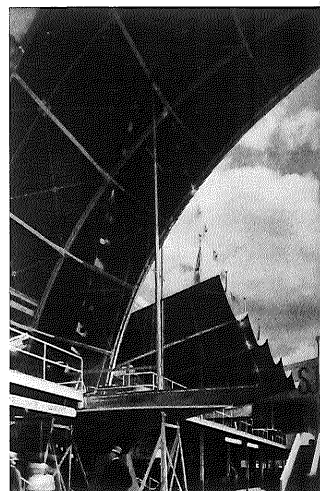
restaurante Paradise, el pabellón de Transportes, y el de Baile, entre otros; pues toda la feria respira el mismo aire de ingravidez, inmaterialidad y transparencia. Está llena de formas que vuelan, que ondean, que parecen sostenerse en el aire sin esfuerzo. Esto es, muy distintas también del ejemplo del citado restaurante en un acantilado de Ladvolski, que se proyecta con una enorme estructura que explica el gran voladizo.

Esta ilusión de ingravidez, inmaterialidad y transparencia está al servicio del carácter ferial, y probablemente sean las palabras de Aalto las que mejor lo expliquen:

“El manifiesto social explícito en que pretende convertirse la Exposición de Estocolmo se ha expresado en un lenguaje arquitectónico lleno de alegría, pura y desinhibida. Observamos en todo una elegancia solemne, a la vez que una desenvoltura cándida. La arquitectura de Asplund rompe con todas las limitaciones; su meta es la fiesta, sin decidir previamente si su montaje debe hacerse con medios arquitectónicos o con cualesquiera otros disponibles. No es por tanto un montaje de piedras, vidrios o hierros, como pudiera imaginar quizá un visitante desdeñoso del funcionalismo, sino un compendio de casas, banderas, filas de focos, flores, fuegos artificiales, gentes eufóricas y manteles limpios.”²⁵

En el restaurante Paradise las formas vuelan, los parasoles son de lona y varillas. El edificio apenas existe materialmente hablando, pues es de cristal. Dentro, muñecos y formas colgadas de hilos —que, como los del prestidigitador benevolente con su público, se ven— y una nueva colección de globos blancos —de lunas mágicamente repetidas— aumentan la sensación de irrealidad o fantasía. Claes Caldenby, en su texto sobre Asplund²⁶, publica una fotografía tomada en 1914 por el propio Asplund del Ristorante del Castello dei Cesari, en el Aventino romano, cerrado por una gran vidriera, y haciendo notar la satisfacción que le produjo al arquitecto. Así sabido, resulta obvio, desde luego; pero el lugar de Asplund, al inspirarse en el restaurante romano, lo trasciende por completo con su interpretación ilusionista y metafórica. El hecho de que otro lugar —el Restaurante Puck, también en la Exposición— represente el aire libre a través de una cristalera que sirve también de bóveda, no nos coge de sorpresa, pues su metáfora —que tomará un valor más grande de noche— está también iluminada —realizada— con las lunas repetidas.

El pabellón del Transporte insiste en las formas aéreas, en voladizo. El pabellón de Baile vuelve extrema su ingravidez por las inverosímiles



Exposición de Estocolmo de 1930, de Asplund.

columnas que parecen sostener apenas la amplia bóveda. Y todo; en general, y en la exposición, se mantiene en el aire mediante ligerísimos soportes, sostenido por finos cables e hilos; pierde grosores y dimensiones, materialidad, alcanza, casi, condiciones mágicas, milagrosas.

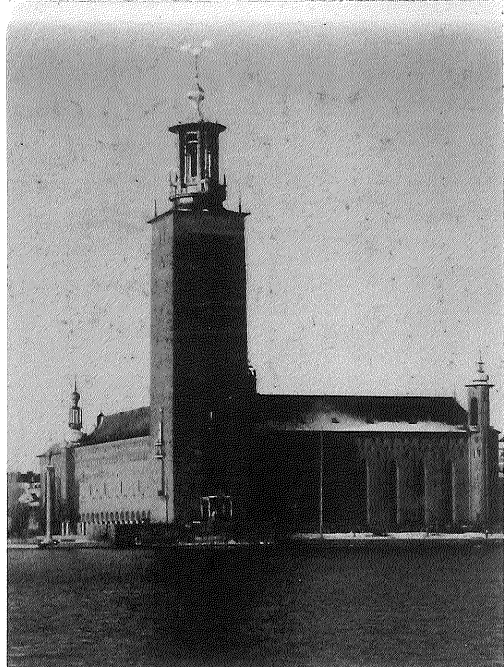
La "gravedad ligera" —ya expresada por Asplund en el lenguaje clásico y vernacular de la Capilla del Bosque del Cementerio Sur de Estocolmo, como habíamos visto— y la ilusión de inmaterialidad mediante el uso del vidrio, fueron recursos propios de la arquitectura moderna y, así, y como se verá, serán tratados otras veces en este libro tanto en conjunto como en un modo particular para la obra de otros autores. Aunque Asplund mantuviera en ellos la deuda que hemos visto con los constructivistas —y la que aún no se ha señalado con Mies van der Rohe y otras arquitecturas acristaladas, pero que se verá en su momento—, la obra de la Exposición de Estocolmo de 1930 fue tan cualificada como personal, y, así, independiente de aquellas referencias en cuanto las trasciende y transforma, lo que da sentido a que la tratemos por separado.

Un ferial: una exposición para ser desmontada, una arquitectura efímera. Esto es, una verdadera y completa ilusión que sólo podemos ver ya a través de esa representación —de esa otra ilusión— que llamamos fotografía.

La ciudad de Estocolmo: la historia como una ilusión

La ciudad de Estocolmo se asienta sobre la costa del Báltico en la desembocadura del río Malärsee, y ocupa catorce islas. Es bastante intensa en algunos recursos escenográficos; aunque éstos sean tan sólo puntuales. Como ciudad capital de un imperio, el propio Palacio Real parece evocar, con su arquitectura renaciente y el obelisco de su plaza, el romano Quirinale. La arquitectura clásica, presente en muchos otros casos, conduce la ciudad hacia un aire más sureño del que le corresponde tener y la enlaza así con un sueño —con una nostalgia— muy propio de las ciudades nórdicas: el del Mediterráneo. Pero que las ciudades se disfracen es un asunto relativamente moderno y, así, puede decirse que, con el antecedente descrito, Estocolmo quiso, como otras muchas ciudades europeas, construir a principios del siglo XX una historia que en realidad no tenía.

¿Son los arquitectos o son los promotores oficiales aquellos que sueñan con una ciudad diferente, para revestirla de una historia que no pudo



Ayuntamiento de Estocolmo,
de Östberg, 1908-1923.

poseer y que llega, en algunos casos, a caracterizar efectivamente a la ciudad exhibiendo una antigüedad que no tiene?

Hay, sin duda, muchos casos distintos, y en algunos de ellos son frecuentes las contradicciones de las distintas épocas o actuaciones para llevar a las ciudades a diferentes caracteres, en lucha por imponerse. Pero si no cabe duda de la intención romana del Palacio Real en el caso de Estocolmo, testimoniada inequívocamente por el obelisco —caso que tuvo que ser compartido por la corona y el artífice—, la urbe nórdica debió soñar también, algunas veces al menos, con aquella ciudad única y fascinante que la capital sueca podía atreverse a evocar, a despecho de la diferencia de latitud, pero teniendo a su favor la penetración en el mar y su configuración de archipiélago: Venecia.

Y puede decirse además que lo consiguió plenamente con la ayuda de un solo edificio, si bien tan institucional, grande y estratégicamente situado como fue el nuevo Ayuntamiento, obra cumbre de Ragnar Östberg (1866-1945), arquitecto muy importante por ésta su obra maestra, pero que no lo es menos por haber sido el maestro de Asplund, y responsable así, en cierto modo, de que la fantasía del nacionalismo romántico estuviera en la base de la educación y de la obra de quien iba a tener tanta ascendencia sobre sus compañeros y a inventar la tan seguida manera del “nuevo clasicismo”.

Östberg proyectó el municipio de 1908 a 1911 y lo construyó desde ese año a 1923.²⁷ Practicó en él un intenso, tardío, personal y afortunado

historicismo, empleando una muy cuidada construcción artesana y con una excepcional ligadura entre arquitectura y artes decorativas. El edificio constituyó en su momento un emblema de la potencia de la arquitectura nórdica del romanticismo nacional; esto es, sin que entonces se sintiera del todo como el canto del cisne que en realidad era. Muy probablemente lo sintiera, sin embargo, Aalto; o tal parece al menos cuando comentó acerca de la obra maestra de Östberg que se trataba de “un derroche veneciano”, expresión cargada sin duda de una cierta ironía, pero también de asombrada admiración ante la fertilidad de una arquitectura tan brillante como testimonial: como última ocasión de construir de aquella sabia y artesana manera y de dar a la ciudad la intensa imagen de una historia que no fue.

Sea como fuere, el Ayuntamiento de Östberg, al construirse en su estratégico lugar, dio la ciudad el carácter mediterráneo y concretamente veneciano que se buscaba. Pero ésta no sería la última vez que Estocolmo, mediante sus grandes arquitectos, se disfrazara.

Todavía la Biblioteca Municipal de Asplund (1918-1927) constituyó también un emblema de la potencia de la arquitectura sueca, el segundo, a la vez que fue igualmente otro “canto de cisne” que tampoco se sintió como tal, y un nuevo y cualificado disfraz histórico para la ciudad. La Biblioteca dotaba a la capital de un incisivo iluminismo que en su momento no había tenido; tardío, pues, pero esperanzado en abrir al tiempo una nueva vía: la de la modernidad. Porque —aunque probablemente sin saberlo— es como si el gran maestro sueco hubiera recorrido a propósito la vía marcada por la tesis de Kauffman acerca del iluminismo, en el sentido de que era desde Ledoux desde donde se llegaba a Le Corbusier. Ya hemos visto que, aunque no fuera con una gran exactitud, él recorrió vertiginosamente ese camino al construir la Exposición de Estocolmo sólo tres años después.

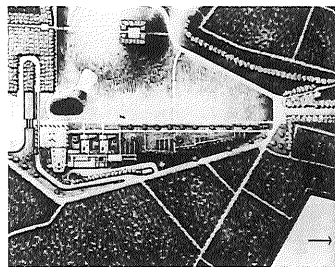
Pero, más adelante aún, Asplund emprendió el final de la obra del Cementerio Sur de Estocolmo, proyecto que había ganado junto con Lewerentz en 1915, y para el que ambos habían hecho sendas capillas. El plan general del cementerio había sido elaborado en 1922-1923, luego en 1924, y, por fin, en 1932.

Pertenece esta última solución a un momento en que Asplund, habiendo abandonado definitivamente el nuevo clasicismo y no queriendo seguir por la modernidad radical —funcionalista— de la exposición, iniciaba la

manera plena y ecléctica que caracterizó su frustrada madurez.²⁸ Puede decirse que esta última manera, presente en el crematorio y en el diseño paisajístico de la primera parte del cementerio, aunaba tanto el nacionalismo romántico heredado de su maestro, como el nuevo clasicismo que capitaneó durante años y, además, la arquitectura racionalista. Y estoy muy tentado a pensar que tanto esta excelente obra como algunas otras deben su calidad y sus interesantes y exquisitos matices precisamente a la sabia mezcla elaborada con todas estas influencias o bases conceptuales.

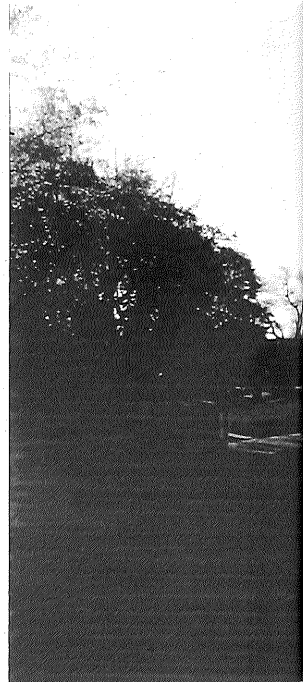
Pero lo que interesa ahora más, en cuanto a la versión definitiva y construida de la parte de acceso y del Crematorio del Cementerio Sur de Estocolmo, es su condición de paisaje proyectado al modo naturalista, lo que supone seguir la tradición pintoresca, que podemos considerar heredada del jardín inglés, pero que está igualmente de acuerdo con los principios del nacionalismo romántico y también con los modernos. Debemos señalar que, aunque Asplund se encargó por completo de los edificios, Lewerentz siguió colaborando con él en el proyecto paisajístico, que se debe en gran medida a su mano.

El Cementerio del Bosque presenta a quien llega la escena de un lugar diferente, distinto de aquellos por los que hasta la llegada se ha transitado. En efecto, se accede desde un suburbio residencial de la



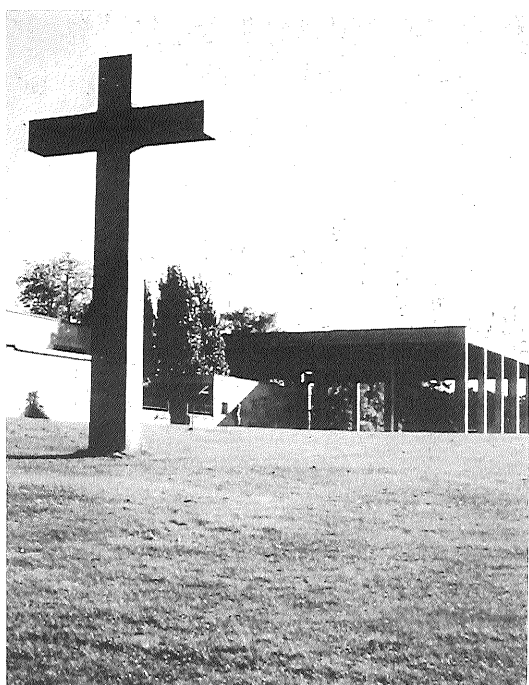
Cementerio Sur, Estocolmo, de Asplund y Lewerentz: plan de 1924.

Abajo, el cementerio desde el acceso, Colina de la Meditación y primer plano de la cruz con el pórtico del crematorio al fondo.



ciudad, y ya la propia entrada anuncia y enmarca desde unos muros —uno de ellos con toscas columnas dóricas— la línea por la que se penetra en un sitio especial, en un lugar aparte. El paisaje diseñado por Lewerentz y las arquitecturas de Asplund nos muestran un camino que asciende suavemente hacia una gran cruz que señala el templo, mientras a la derecha, y casi a la misma distancia de éste, se eleva una suave colina —la colina de la Meditación— que contiene un círculo de árboles. El camino y la cruz nos invitan, pues, a iniciar un itinerario procesional, que sólo acabará cuando rebasemos ésta —una cruz emblemática y simbólica por su pureza formal, por su parecido con un esquema— y comprendamos que hemos de entrar a un sencillo pórtico, trasunto —según Cornell²⁹— de un templo dórico arruinado, exento con respecto a la Capilla.

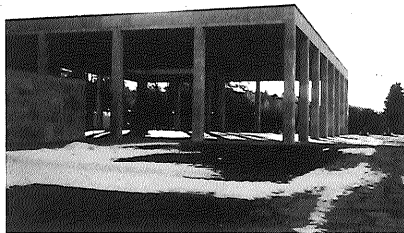
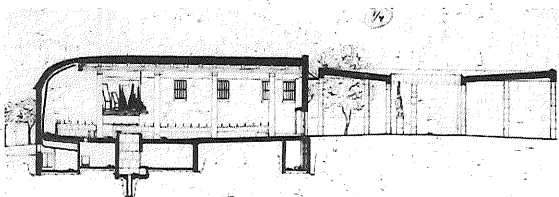
Este moderno romanticismo es, como el decimonónico, literario, narrativo y —como también dice Cornell— se funda en lo sublime a través sobre todo de las sutilezas paisajísticas de Lewerentz, puestas de relieve en la Colina de la Meditación. Esto es, se nos propone una ilusión teatral que describe un camino iniciático y que, para ello, realiza un jardín como representación de una suerte de Edén, de un lugar “otro”, separado tanto del mundo real que lo rodea, de una parte, y al que el iniciado inexorablemente volverá, como de la otra vida, de otra parte, en la que sólo está aquél que forzosamente ha ingresado en ella.



y se convierte en póstumo protagonista de la función que en aquel escenario se celebra.

Lugar, pues, intermediario entre la vida real y el “más allá”; escena permanente confiada por su trascendencia a la religión, mediante la cruz, el pórtico y la capilla; y, también, a una suerte de panteísmo, tan escéptico como filosófico, que se confía a la Colina de Lewerentz, al bosque, y al paisaje todo, donde acaso resuenen con cierta intensidad los ecos de los mitos nórdicos ancestrales si se supiera escuchar con atención. Aunque en esta poética y conseguida escena el Mediterráneo no queda eliminado, pero no se le hace otra concesión que la del pórtico como templo dórico esencial, y éste no ha sido prestado ahora para “civilizar” el nórdico territorio, sino que ha sido raptado para representar a un “cromlech” que se repite y se convierte en auténticamente nórdico.—en vegetal— cuando se ve realizado en la Colina.

Toda una compleja y atractiva alegoría, esto es, un elaborado y articulado conjunto de metáforas —el cementerio todo no es tierra ni



cielo, acaso purgatorio y limbo; la colina es un cromlech vegetal...—; de quiasmos³⁰ —el pórtico es un templo arruinado; el templo arruinado es un “cromlech”; el cromlech es el pórtico de la capilla—; de metonimias o sinécdoques —la cruz es sólo una parte, pero representa un gran templo mortuario, y éste es la capilla, pero también todo el territorio que podemos ver—; de paradojas —el templo es la vez externo e interno; la capilla es interna, pero representa mediante su bóveda lo externo—.

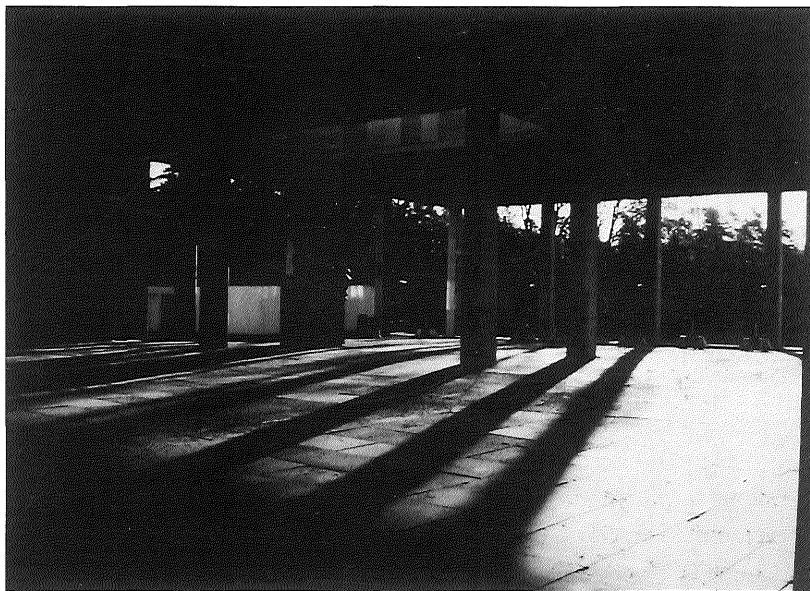
Pero hay además alguna importante figura que ya no puede asimilarse al lenguaje poético o literario, sino que es puramente arquitectónica, como la dualidad de oposición establecida entre pórtico y capilla, acentuada en la competencia que entre ellos se establece por ser cuerpos que no llegan a tocarse del todo, que permanecen independientes, y que ambos encierran espacio, pero siendo éste un espacio contrapuesto: bóveda interior y templo externo. Como si hicieran más patente aún, y más equilibrada, la dualidad establecida en el Panteón de Agripa, donde el pórtico griego externo que precede al gran espacio cupulado es tan

grande que encierra un espacio propio, casi una basílica, contrapuesto arquitectónicamente a aquél al que se va a entrar. La Capilla del Bosque ya había ensayado esa misma contraposición de manera literal, y que en el Crematorio se vuelve tan radical como simbólica.

Todo ello está, como ya se ha ido viendo, al servicio del carácter, pero, al tiempo, cierra la historia de la arquitectura de la que la ciudad se ha revestido; ahora con algo que toca lo ancestral, lo dieciochesco, lo romántico y también lo moderno, y en lo que cabe considerar incluso una actitud ecológica al convertir un cementerio, ya no en un jardín, sino en un bosque. Un bosque mágico, trascendente e ilusorio, pues su naturalismo es fingido: está plantado. Pero bosque, al fin.

Página anterior:
sección de la capilla del
crematorio del Cementerio Sur
de Estocolmo, de Asplund;
y vista del pórtico.

En esta página:
interior del mismo.



El recorrido ilusionista de Asplund

¿Encontraremos en otros arquitectos ilusiones diferentes de las de Asplund? Sin duda que sí, pero comprobaremos como su camino puede servirnos en gran parte de guía al haber realizado a lo largo de su carrera un amplio y profundo recorrido por la forma ilusoria de la arquitectura, sus distintos conceptos, variantes y matices.

En la obra de Asplund hemos visto como las ilusiones pueden ser inspiraciones casi puras; esto es, que tienen una importante relevancia sobre todo como puntos de partida del proyecto, y que luego se disuelven, como tales ilusiones, en la condición abstracta de las formas

y no piden así una decodificación por parte del observador, que se produce o no. Tal, sobre todo, la ilusión de exterior en la sala principal de Biblioteca de Estocolmo. Y, aunque en muy otro sentido como ilusión, puede decirse lo mismo de la Capilla del Bosque.

Otras se producen, por el contrario, como escenografías dirigidas al espectador de forma directa, y son así "teatrales", sea porque "engañan" al espectador con trampantojos—o le hacen aceptarlos, que es lo mismo—, o sea porque, sin engañarle, le proponen "decorados" en los que una o diversas ilusiones se producen y transforman el espacio esperado. Hemos visto este tipo de ilusión en el Cine Skandia, y tanto en la Sala de proyección como en los pasillos de acceso a los palcos. Aunque muy especial, escenográfica es también la ilusión de espacio "otro", ni terráqueo ni celestial, en el Crematorio de Estocolmo.

De otra parte, hemos visto como existió en el trabajo de Asplund la ilusión más propiamente arquitectónica, la de la "gravedad ligera", vencimiento aparente del peso que tomaba rasgos tradicionales—aunque muy especiales y muy radicales— en la Capilla del Bosque, y que tomaba, por el contrario, los rasgos más vanguardistas posibles en la Exposición de Estocolmo de 1930. Ello convierte a su obra en un importante punto de inflexión, en este aspecto, entre tradición y modernidad.

Hemos visto también como las ilusiones podían estar relacionadas con rasgos de la arquitectura muy primarios o estructurales, diríamos, como ocurre en la Biblioteca de Estocolmo, en la Capilla del Bosque, en la Exposición... Pero, en otras ocasiones, estaba relacionada con lo más decorativo y superficial, como era en el caso del Cine Skandia, de forma muy abundante y variada, o en el Juzgado de Lister, a través de un solo elemento.

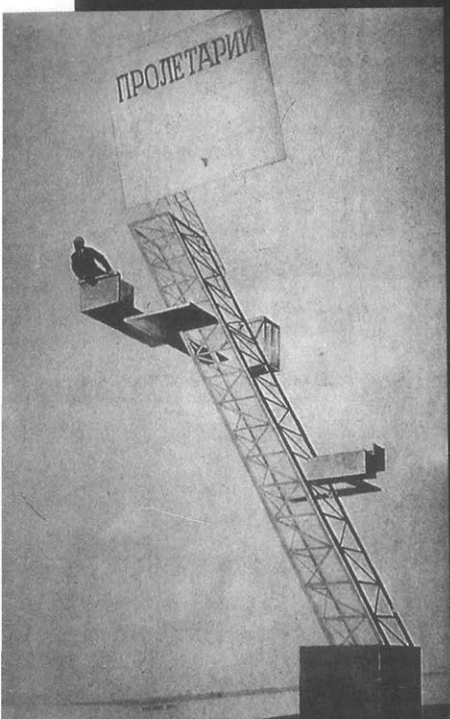
También se ha examinado el modo en que las formas ilusorias y el concepto de carácter se relacionan. Las más de las veces las ilusiones definen y refuerzan dicho carácter, incluso nacen para ponerse a su servicio, para lograrlo, en fin. Vuelven a ser un ejemplo la sala del Cine Skandia y la Exposición de Estocolmo. Pero, en otros casos, la ilusión, perceptible o no de modo fácil, se opone al carácter. El "aire libre" es impropio de la Sala principal de una biblioteca, del mismo modo que el humor, o la caricatura, son impropios para una Sala de Juzgado. Las figuras del lenguaje literario y poético están relacionadas con bastante frecuencia con las formas ilusorias, tal y como se había advertido y se ha comprobado. Abundan las metáforas, como es lógico,

y por lo tanto las alegorías, como repetición de aquéllas. Pero también hemos detectado la elipsis; la aliteración y, también, figuras mucho más sofisticadas, como las metonimias o sinédoques —representación del todo mediante una parte, casi siempre—, o los quiasmos, o metáforas cruzadas. No ha faltado la ironía, lógicamente, ni tampoco la paradoja, aunque con ésta tropecemos ya con una figura que no es de lenguaje, sino de pensamiento, y muy abundante en la arquitectura, pues puede acogerla y la acoge con facilidad y frecuencia. Se ha insinuado también la prosopopeya o personificación, que siendo una figura de lenguaje puede tener una gran importancia arquitectónica, aunque no sea así en el caso de Asplund.

Pero, de igual modo que en el tema de la gravedad y su ilusión nos encontramos con algo tan específicamente arquitectónico que exigirá en su momento un tratamiento separado, también nos hemos encontrado con algún otro tema, como es el que he nombrado ya como dualidad y oposición, presente en el Panteón de Agripa, en la Capilla del Bosque y en la Capilla y pórtico del Crematorio en el mismo camposanto, que, aunque pueda relacionarse y matizarse mediante las figuras del lenguaje alcanza más valor en su condición específica como tema arquitectónico. Otro tanto pasa con lo que podríamos llamar desplazamiento de funciones —el balaustre que deja de servir como tal para convertirse en simple decoración— o con los rasgos de carácter surrealista, más pictóricos que literarios aunque rocen la ironía o la paradoja, y que veremos en otras ocasiones distintas de la obra del maestro sueco.

Hemos visto también, y finalmente, el uso de la historia como una ilusión; esto es, el insólito y atractivo asunto de las ciudades disfrazadas, más abundante de lo que a primera vista pudiera parecer. Así, hemos contemplado como Estocolmo se disfrazar de Roma, o finge ser Venecia, y ello incluso, no ya en arquitecturas asplundianas, sino en otras anteriores, la última del propio maestro de Asplund. Hemos visto igualmente el falso iluminismo que a Estocolmo legó Asplund, que así mismo realizó un Estocolmo mágico: un lugar “otro”, en el Cementerio del Bosque. La ilusión de un lugar al margen, ni tierra ni cielo, directa y originalmente relacionado con el carácter. Vimos que se trata de una intensa alegoría, esto es, de una serie de metáforas continuadas; de metonimias y sinédoques; de paradojas, y, asimismo con un quiasmo complejo. Finalmente, el bosque es también ilusorio: es, en realidad, una plantación.

Avanzaremos, pues, teniendo presente este importante y casi sistemático tratamiento que la obra de Asplund nos ofrece.



GRAVEDAD LIGERA, UNA PARADOJA PRINCIPAL. CONSTRUCTIVISTAS Y NEOPLASTICOS

Desde las ilusiones practicadas por la tradición clásica y barroca y por el iluminismo hasta el inicio pleno de la revolución moderna, transcurrió un siglo, el XIX, afectado por la presencia de nuevos materiales y, sobre todo, por la del hierro. Así, la gravedad ligera, de un modo distinto que en la citada tradición, y la inmaterialidad, que es una característica más propiamente moderna, fueron ilusiones que afectaron a algunas de las arquitecturas de dicho siglo y que pueden considerarse, también en este aspecto, como antecedentes de la modernidad. Baste pensar en el mitificado Palacio de Cristal de Paxton, y en todos los invernaderos que le siguieron, que pertenece a ambas ilusiones, aunque exhiba más la de la inmaterialidad. También pueden recordarse las estructuras de fundición que, reproduciendo a menudo unos órdenes clásicos muy esbeltos, realizaron una gravedad ligera estrechamente emparentada con las imágenes de la arquitectura pompeyana. Pero no trataremos de este período decimonónico para poder dirigirnos en modo directo hacia la arquitectura del siglo XX y a la revolución moderna plena.

En la formación de las arquitecturas y los lenguajes de vanguardia existieron dos movimientos bien conocidos e importantes, el constructivismo soviético y el neoplasticismo holandés, ambos muy directamente relacionados, e incluso inspirados o basados en movimientos plásticos y pictóricos. Y ambos muy interesados también en utilizar las nuevas técnicas y materiales modernos no tanto, o no sólo, como una técnica nueva a expresar, a convertir en un lenguaje arquitectónico, cuanto como una ocasión para, por el contrario, ponerla al servicio de un equívoco; esto es, de una ilusión: la de la gravedad ligera entendida como un principio; la desaparición de la gravedad como una utopía aparentemente cumplida; esto es, visualmente cumplida.

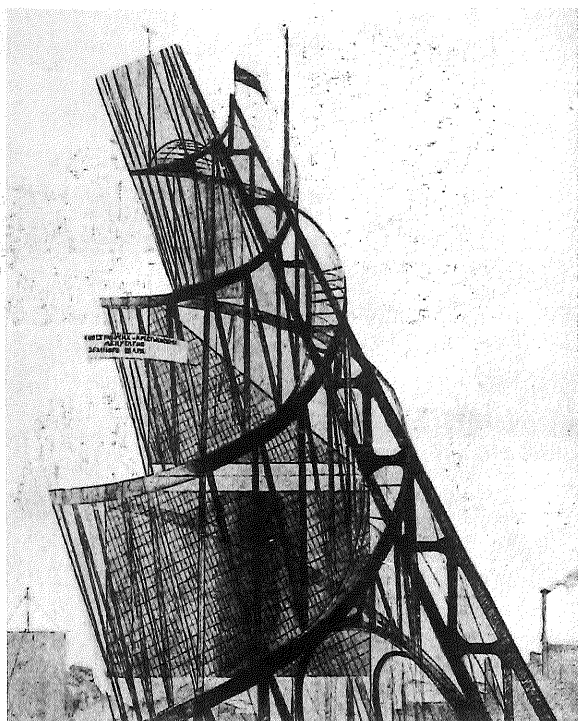
El constructivismo soviético: la gravedad ligera entre la construcción ilusoria y la ilusión construida. Oblicuidades e inclinaciones

La huida de la vertical y el cultivo de la inclinación, la sustitución de lo cartesiano por lo oblicuo y el uso paradigmático del voladizo constituyeron una de las principales colecciones de recursos de los constructivistas.

Podemos iniciar la observación por el famoso proyecto para el monumento a la tercera internacional, de V. Tatlin (1920). Puede verse en él como la pieza que exhibe más claramente su fortaleza y parece tener así un papel estructural más importante es una viga convergente y en celosía que está inclinada exactamente en el sentido opuesto al que debería tener un jabalcón o apeo. Además, la espiral metálica que configura principalmente la forma presenta una imagen que parece tender a aumentar todavía este desequilibrio, aunque, en realidad, agrande la base y refuerce la estabilidad. La forma del monumento se concibe, pues, y de

modo premeditado, como una forma visualmente equívoca, dinámica y dudosa, una ilusión incierta que no trasmite el equilibrio: una paradoja.

Si observamos luego la no menos famosa tribuna para Lenin, de El Lissitzky (1920), veremos que tiene un único tronco de sostén formado por una viga espacial, en celosía, también inclinada y



convergente, que parece empotrarse en un fuerte dado situado en la base y compensar así su posible vuelco. La tribuna propiamente dicha en la que se dibuja a un Lenin también volado aumenta el desequilibrio, pero lo compensa igualmente al disponer el voladizo en otro sentido, ortogonal, aunque lo aumente aún en el gesto del orador. Algunos otros voladizos menores aumentan todavía el efecto de la compensación, siendo la mayor de ellas la producida por el gran panel superior para el letrero, que la culmina definitivamente. Pero todo este equilibrio de la tribuna es sólo aparente, es puramente gráfico. Véase como la base, negra, se extiende en apariencia mediante una sombra también negra y de desconocido origen, para convencernos de la final estabilidad. Todo ello nos muestra este ejercicio como una ilusión gravitatoria apoyada en la permisividad que lo gráfico supone.

En página 44 anterior:
Tribuna para Lenin,
de El Lissitzky, 1920.

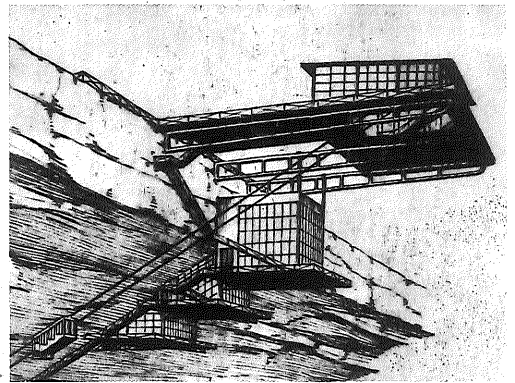
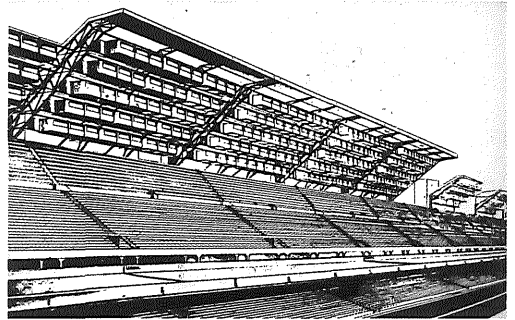
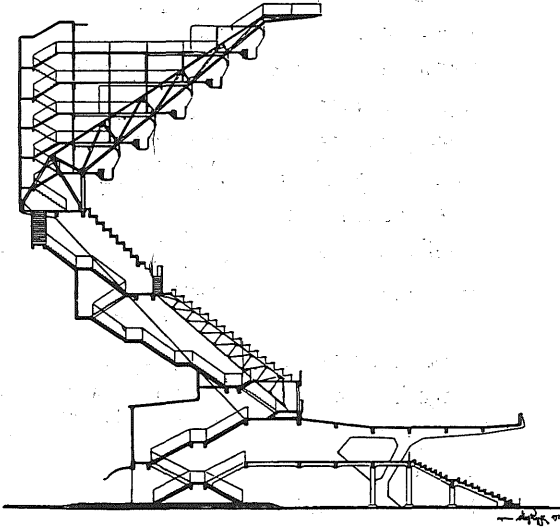
En esta página:
Monumento a la Tercera
Internacional,
de V. Tatlin, 1920.

A la derecha,
tribuna para un estadio
en Moscú, de
M. Korsev: sección
y perspectiva.

Y proyecto para un
restaurante en una pendiente
rocosa, de N. Ladovskij.

Otros dos trabajos constructivistas muy enfáticos en cuanto al manejo de las formas inclinadas y en voladizo son el Proyecto de Tribuna para un Estadio en Moscú (1926), de M. Korsev, y el proyecto de un restaurante en una pendiente rocosa (1922), del Atelier de N. Ladovskij.

El primero es un alambicado y atractivo proyecto cuyo perfil se inicia con una primera y baja tribuna, con marquesina propia, sobre la que se monta hacia atrás otra tribuna doble y mucho más inclinada, contrapesada por otra forma también inclinada que se desarrolla en el sentido



contrario y que, sosteniendo unas series de cabinas o palcos, sirven también de cubierta para la anterior. Diversos sistemas de escaleras aumentan el dinamismo de la sección y la equilibran, formando finalmente una figura ambigua, de apariencia inestable, y que muestra estructuras de hormigón armado con grandes vigas inclinadas de acero y en celosía, además de algunos tirantes. Entre conseguida e imposible, la tribuna presenta una lograda ilusión de "gravedad ligera".

Si se observa con alguna atención se encuentra que, en cambio, el proyecto de restaurante, presentándose como muy convincente desde el punto de vista gráfico, resulta ser finalmente bastante fantástico, y lo es ya desde la propia realidad, supuestamente natural, en que se enclava: una cornisa pétrea con un ancho frente horizontal y superior que es el culmen

de un gran voladizo supuestamente natural. Sobre éste, y con la ayuda de vigas voladas en celosía, se instalan una serie de cubículos acristalados que constituyen el restaurante. El dibujo, insistente en la persuasión técnica de las vigas, aparece así bastante convincente aún cuando se basa casi tan sólo en la permisividad de lo gráfico.

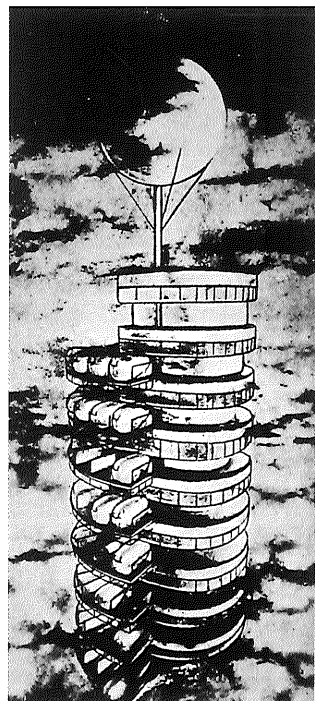
Vemos, como resumen, que los cuatro ejemplos comentados, aunque de muy diversas escalas y usos, tienen en común la geometría inclinada, así como imágenes técnicas entre las que destacan las vigas metálicas en celosía. Esto es, todos ellos están en un camino semejante en cuanto a la búsqueda de un nuevo lenguaje arquitectónico mediante las nuevas estructuras popularizadas por la ingeniería.

Sin embargo, como hemos ido notando, y en cuanto a lo que hace a la ilusión de la "gravedad ligera", forman dos grupos completamente distintos. La "torre" de Tatlin, muy insistente en su visual desequilibrio, al menos desde algunos puntos de vista, fue construida en un modelo en madera, demostrando que no era constructivamente ilusoria, sino, por el contrario, una verdadera ilusión construida. Esto es, que podría haberse realizado también en otro material, y a otra escala, aunque fuera con cambios. En ella, el dinamismo —ilusión de movimiento— y la "gravedad ligera" se enlazan y realizan sin problemas ni fantasías.

Cosas de semejante carácter suceden con la gran tribuna para el estadio en Moscú: parece completamente inverosímil en su atrevida, espectacular y alambicada gran escala, pero podría haber llegado a construirse, aún cuando su diseño sufriera lógicamente cambios si hubiera sido estudiado del todo para ello. Es también una ilusión de "gravedad ligera", de gravedad "otra", pero construida o construible.

Los otros dos proyectos, en cambio, son fantasías gráficas en búsqueda de un nuevo lenguaje, y precisamente por ser fantásticas tienen, en apariencia, una mayor lógica o sensación de equilibrio. La tribuna para Lenin posee un equilibrio tan sólo gráfico, pictórico, aparente; abusa de la permisividad absoluta que el dibujo posee, pero como construcción es ilusoria; no es posible, o sería en todo caso tan forzada que no interesaría, pues dependería sobre todo del fuertísimo empotramiento del dado en el terreno y de la viga principal en aquél. No se persigue con ella una realidad, sino una experimentación figurativa y arquitectónica, no lejos en este sentido de los *proun* realizados por el propio El Lissitzky.

El restaurante en el voladizo pétreo es igualmente una investigación abstracta, de lenguaje, y su persuasión realista es muy engañosa. Es igual-



mente una construcción ilusoria y para ser una ilusión construida tendría que cambiar completamente, pues como realidad no tiene sentido.

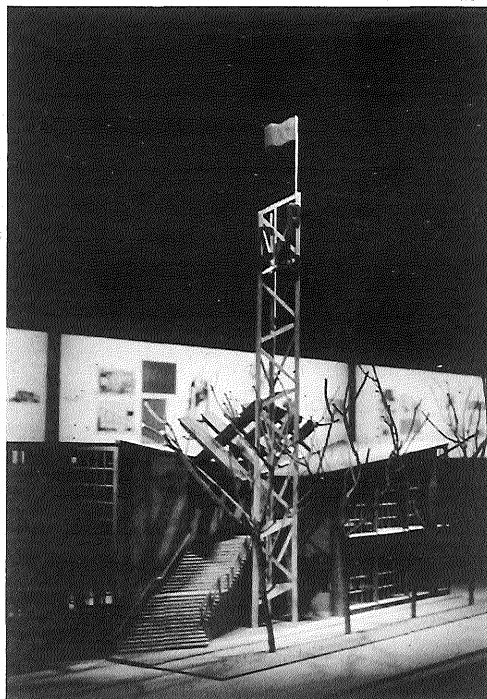
Como hemos visto, el constructivismo se movió entre dos condiciones ilusorias completamente distintas, verdaderamente opuestas: las construcciones ilusorias, basadas en una permisividad gráfica sin límites —algún arquitecto constructivista llegó a dibujar un edificio volando—, y que no alcanzan demasiado interés para las hipótesis o fines que este libro persigue, y las ilusiones construidas, esto es, las construcciones reales que transmiten y se basan en una ilusión arquitectónica. Esta importante paradoja no fue tan practicada por el constructivismo como a primera vista pudiera pensarse, centrándose muchas veces en la más banal. Queden aquí anotados, en cuanto a las formas oblicuas, los importantes ejemplos de Tatlin y de Korsev.

El caso de Melnikov: oblicuidades, inclinaciones y prosopopeya

Si continuamos con las formas inclinadas u oblicuas, no tardaremos en encontrarnos con algunos edificios, entre los que destaca sobre todos el famosísimo pabellón de la U.R.S.S. en la exposición de Artes Decorativas de París de 1925, realizado por Kostantin Melnikov. En éste la geometría

En página anterior:
Ciudad volante, 1928,
de Kroutikov.

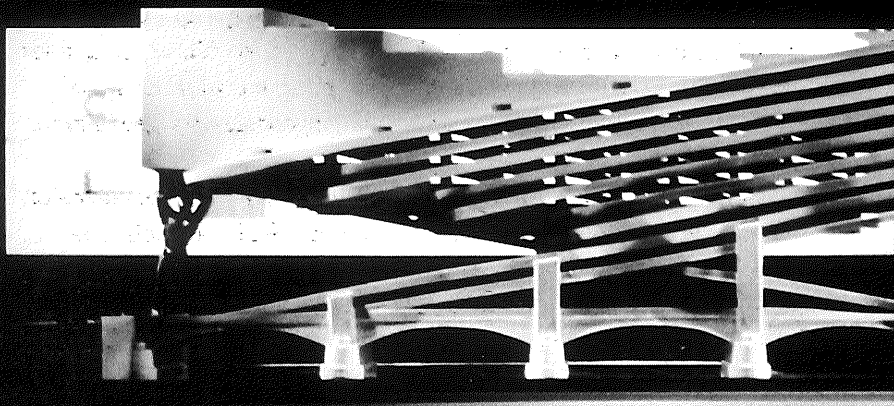
En esta página:
Maqueta del Pabellón de la
URSS en la Exposición de
Artes Decorativas de París
de 1925, de Melnikov.



es oblicua en planta e inclinada en sección, presentando una experimentación formal que elimina por completo la convencionalidad cartesiana al tiempo que exhibe las cubiertas del pasadizo como un aparente y vencimiento absoluto, construido, de la gravedad. El impacto del pabellón hasta convertirse en un paradigma moderno no fue ajeno a la constitución esta forma ilusoria de carácter mágico, ya que ésta, como hemos repetido,

estaba en las bases mismas de la modernidad. El pabellón de Melnikov se convirtió de hecho en un arquetipo moderno.

Otro proyecto de K. Melnikov, también construido, fue el Club municipal de obreros, en Moscú (1928). Su dotación principal era la de un gran teatro, cuya sala dispuesta en abanico y dividida en tres anfiteatros de suelos inclinados da lugar a una ilusión de gravedad ligera en un modo completamente distinto. La construcción en hormigón armado exhibe la condición aérea e ingrávica de volúmenes casi ciegos, macizos y corpóreos; esto es, con todas las características que los hacen entender como muy pesados, y exhibiendo así la paradoja de volar sin que piezas de vigas o ménsulas, aunque existan, sean exhibidas y formen parte de



la persuasión que pudiera querer alcanzar la imagen. El edificio se emparenta con el expresionismo, y realiza una exhibición constructiva que, aunque entonces apareciera como contraria a las leyes visuales de la tectónica, se nos presenta hoy, por la costumbre, como una imagen ya domesticada. Es uno de los ejemplos bien claros de cómo la ilusión gravitatoria sirve como inspiración de los proyectistas y de cómo, acostumbrado el espectador a determinados alardes estructurales, llega a entenderlos como convención constructiva y a expulsarlos del campo de lo ilusorio, de lo maravilloso.

Probablemente toda invención en la construcción humana siguió este camino.

Pero hay todavía un interesante trabajo de Melnikov, tan sólo esbozado, y que también insiste, incluso con gran énfasis, en la forma inclinada y oblicua. Es éste el Proyecto de Garaje para 1.000 automóviles en París (1925) formando un puente sobre el Sena, proyecto enigmático y de poderoso atractivo. ¿Se trata sin más de una construcción ilusoria, imposible, de un juego gráfico, o hay, por el contrario, la intención de proyectar algo que, aunque no acabado aún, pudiera ser una espectacular ilusión susceptible de una construcción verdadera?

Maqueta del proyecto de garaje para 1.000 automóviles, en París, de Melnikov, 1925.

Sobre un puente de gruesos soportes y bóvedas que salvan los vanos —quizá se trata de la definición de un puente genérico—, algunos de los macizos se elevan para sostener la aparatosa estructura superior, oblicua por completo al establecer una unidad absoluta entre rampas y superficies de estacionamiento, y cruzada en oblicuo para lograr la continuidad de circulación. Los soportes extremos que sostienen la gran estructura doblemente oblicua son también inclinados en altura y están en posición oblicua en planta, y constituyen la única prosopopeya que quien escribe ha sabido encontrar en la obra de las vanguardias soviéticas, ya que son unas figuras humanas, unos atlantes, que con su fuerza descomunal aparecen como los responsables del milagro geométrico y gravitatorio.

La inclinación combinada con la oblicuidad es una verdadera obsesión en este proyecto, que la lleva incluso, con sencilla coherencia, a la disposición de los coches en la superficie de estacionamiento, pero no conocemos acerca de este trabajo más que una forzada perspectiva y el dibujo que reúne alzado y planta, por lo que mantiene su enigma.

Es un nuevo y poderoso testimonio, sin embargo, de cuanto la huida de la geometría ortogonal se combinó con la ilusión de la pérdida de la gravedad sirviendo como inspiración para la búsqueda de un nuevo lenguaje, de una nueva arquitectura revolucionaria, que dibujó mucho, pero que también construyó bastante, y que tuvo una gran influencia que puede detectarse a lo largo de todo el siglo XX.

Este atractivo ejercicio de Melnikov prueba —con los atlantes como prosopopeyas auxiliares de la paradoja principal, la gravedad ligera— lo importante que estas ilusiones eran para él, y para otros de sus compatriotas. Y prueba también cómo la fuerza de la ilusión gravitatoria era tanta en aquel momento que se iniciaba como una inspiración, pero se mantenía como una exhibición, como una escenografía. Resulta curiosa y significativa esta pervivencia tradicional en una arquitectura formalmente tan revolucionaria y rupturista.

Ilusiones gravitatorias ortogonales:

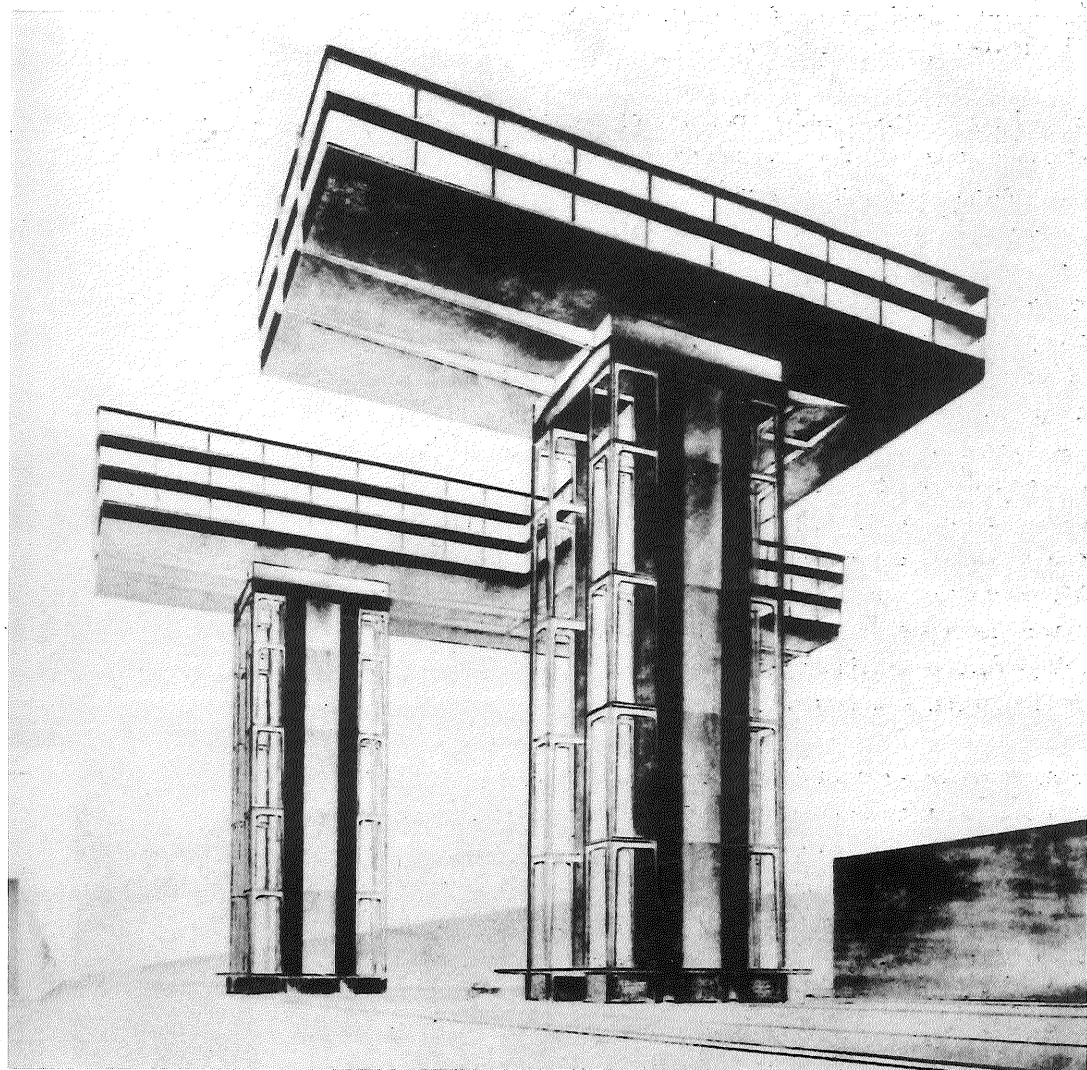
El Lissitzky y Leonidov

El Lissitzky se interesó también por la lucha contra la gravedad de muy otro modo que en el dibujo para la tribuna de Lenin. Fue cuando propuso los utópicos rascacielos horizontales para el centro de Moscú (con Mark Stam, 1924).

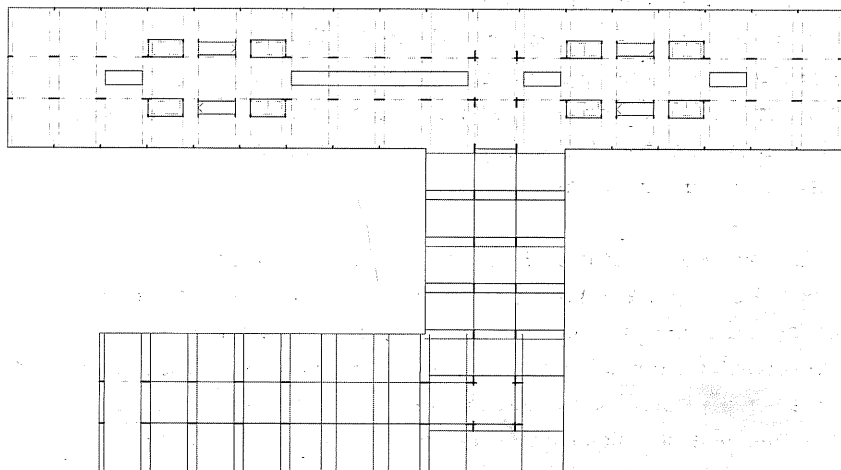
Ensayó dos modelos. De uno de ellos se han editado muchas veces dos dibujos; del otro, uno sólo. El rascacielos horizontal, idea de fuerte atractivo, supuso para él la existencia de grandes columnas verticales que alojan las escaleras y ascensores y sirven de principales soportes para el verdadero edificio, que constituye un cuerpo alargado y quebrado de dos o tres plantas de altura. En el primer modelo sólo existe lo que se ha dicho y tan sólo unas ligerísimas ménsulas de hormigón por debajo del cuerpo horizontal rompen la ortogonalidad de la geometría e insinúan la preocupación constructiva del autor. El segundo dibujo muestra una mayor preocupación al respecto al realizar soportes inclinados y triangulados, pero dejando igualmente mágica la estructura, o la falta de ella, en el cuerpo horizontal.

Estos proyectos —o estos dibujos— son, no obstante haberse mantenido como meras insinuaciones, (como construcciones ilusorias y no como ilusiones construidas, si seguimos empleando la terminología antes usada) de gran interés. Aunque sean construcciones ilusorias aspiran y pueden ser el paradigma contrario precisamente porque se presentan como tales ilusiones; esto es, porque no sabemos el modo en que podrían construirse y, así, se exhiben como “milagro normal”, como algo vencido, natural, conseguido. Sabemos —y sabían los constructivistas— que la estructura horizontal podía resolverse acudiendo a estructuras de gran luz que coincidieran con el volumen, pero sin necesidad de que se visualizaran en absoluto éstas, manteniendo así una ilusión limpia. Resulta especialmente interesante y curioso —especialmente paradójico— el hecho de que el segundo ejemplo ponga el énfasis en estructuras especiales para los soportes, esto es, para los elementos en las que son en realidad menos necesarias.

En la historia de las utopías del siglo XX podemos recordar bastantes trabajos —los de Yona Friedman, por ejemplo, realizados en los años 60— en los que una larga estructura horizontal no se presenta como un enigma, sino como algo normal y resuelto, generalmente visible, aunque no necesariamente. La utopía en Friedman no es así ninguna ilusión gravitatoria, sino que tiene otro alcance en el campo utópico de lo urbanístico.

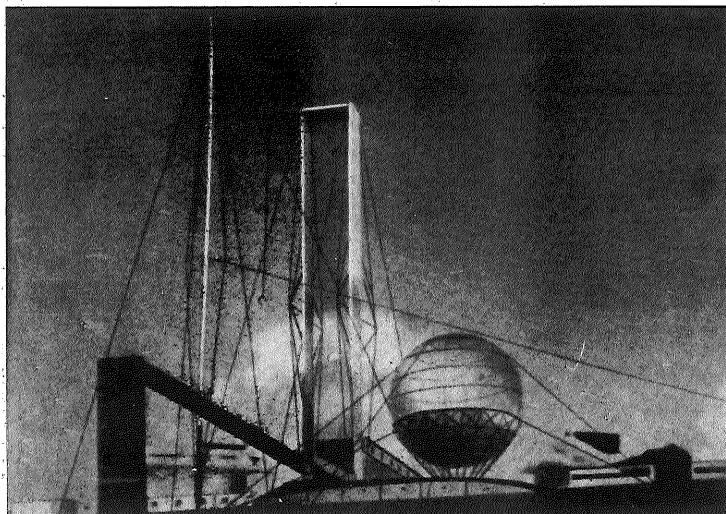


Rascacielos horizontales de
El Lissitzky y Mark Stam,
1924: dibujo y planta.



Lo cierto es que la arquitectura moderna, cuando quiso conseguir largas horizontalidades de este tipo, acudió a estructuras trianguladas y espaciales que, sin embargo, eran exhibidas como parte muy importante del lenguaje formal, que resultaba así muy tectónico y poco ilusionístico. Hay que acudir a arquitecturas bastantes recientes para encontrar realizada como tal esta ilusión gravitatoria. Es bastante interesante al respecto el conocido ejemplo del edificio de apartamentos del grupo holandés MVRDV en Amsterdam-Osdorp (1994-1997), en el que aparece una serie muy importante de cuerpos en voladizo sobre el volumen principal del bloque, y sin que las estructuras de cerchas que lo permiten tengan ninguna, o casi ninguna, manifestación visual. Es una ilusión escenográfica de carácter puramente plástico, pues no va más allá de la intensa y atractiva manifestación volumétrica que logra, si bien no es un mero resultado, pues tiene una cierta base en el proyecto: al parecer, los cuerpos volados nacieron como modo de dar un mayor volumen al edificio sin cambiar el ancho primitivo del bloque.

Fue el gran arquitecto soviético Iván Leonidov quien alcanzó una expresión más madura de la "abolición" de la gravedad utilizando una geometría cartesiana, aunque no pura. Lo hizo en su conocido proyecto del Instituto Lenin en Moscú (1927), en el que los cuerpos vertical y horizontales, éstos últimos en los dos sentidos del plano, alcanzan una extensión indefinida y equivalente, dibujando además, y de un modo muy directo, los tres ejes cartesianos con los que se mide el espacio. Hablando de estabilidad, de un lado, y situándose dentro de la tradición constructivista, de otro, no faltan cables oblicuos, aunque lo más significativo es el gran salón de actos en forma de esfera cristalina,



que evoca a un globo aerostático, pues más que sujeto por los cables inclinados, parece atado para que no emprenda el vuelo.

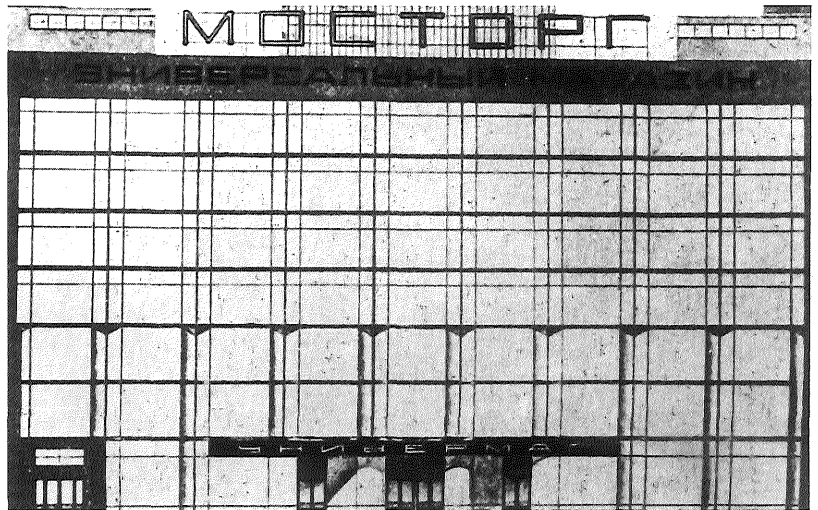
Otro proyecto de Leonidov, el del Concurso para la Casa del Centrosojuz en Moscú (1928), se compone de volúmenes y elementos que hacen referencia igualmente a los tres ejes cartesianos del espacio y que insinúan así su equivalencia. Las referencias estructurales ni se evitan ni se evidencian. No obstante, ninguno de estos proyectos fue llevado a la realidad, por lo que hemos de contentarnos con estas insinuaciones no consumadas.

Los arquitectos soviéticos de vanguardia fueron sensibles a algunas otras ilusiones, como la de la inmaterialidad derivada de la utilización sistemática del vidrio, que compartieron con el expresionismo y con otros grupos vanguardistas, pero que, a mi entender, no alcanza una expresión firme, como tal ilusión básica, hasta la arquitectura de Mies van der Rohe.

Como en Le Corbusier, el acristalamiento sistemático, está unido a las composiciones horizontales —a las *fenêtres en longueur*— y, así, a la desaparición o atenuación de la estructura vertical como elemento visual importante. Así, pues, inmaterialidad y gravedad ligera coincidieron con cierta lógica. Y a ella podemos unir otras arquitecturas diferentes a las ya tratadas, como son las de los hermanos Vesnin (el proyecto para el periódico *Leningradskaya Pravda*, el edificio Electrobanco (Moscú, 1926) y el Club de laboratorios municipales de Moscú (1928) de I. Golosov, el proyecto para la sede del Komintern de L. Komarova, el de los mercados generales en Moscú (1926), de M. Barc y M. Siniavskij, etc., etc. Son

En página anterior:
Instituto Lenin en Moscú,
1927, de Ivan Leonidov.

En esta página:
almacenes Mostory en
Moscú, de A. L. y V. Vesnin,
1927.



edificios y proyectos que participan de esta ilusión combinada, la de inmaterialidad y la de gravedad ligera, que al constituir una doble paradoja de distinto signo, vienen a anularse. Pues si la arquitectura es, en gran parte al menos, inmaterial, puede decirse que la "gravedad ligera" se produce como un simple corolario.

La arquitectura del lenguaje neoplástico y la ilusión de equivalencia entre las tres direcciones del espacio

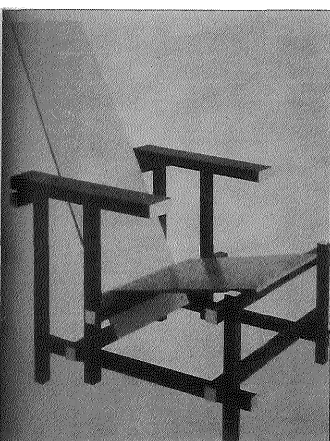
El lenguaje neoplástico surgió, como es sabido, de dos fuentes arquitectónicas y figurativas diferentes. De un lado hemos de considerar la arquitectura de Frank Lloyd Wright en su primera época, pero ya avanzada, que fue transmitida a Holanda por el testimonio del propio Berlage, que lo visitó en Estados Unidos, y por el número que después le dedicó la revista *Wendingen*. Aunque Wright conservaba aún principios académicos fundamentales en la composición del aspecto externo del edificio — sobre todo los que distinguían entre basamento, cuerpo principal y coronación —, el lenguaje wrightiano había devenido hacia una mayor abstracción, componiendo los volúmenes como una articulación de planos horizontales y verticales que tendían a prolongarse adquiriendo una dimensión alargada que sugería lo indefinido.

Este mensaje fue recogido de una forma bastante literal por algunos de los arquitectos de la Escuela de Amsterdam, como es sabido, pero llegó también hacia aquellos otros, más rupturistas, que orbitaron en torno a Piet Mondrian: los que acabarían realizando la arquitectura neoplástica y formaron el grupo De Stijl.

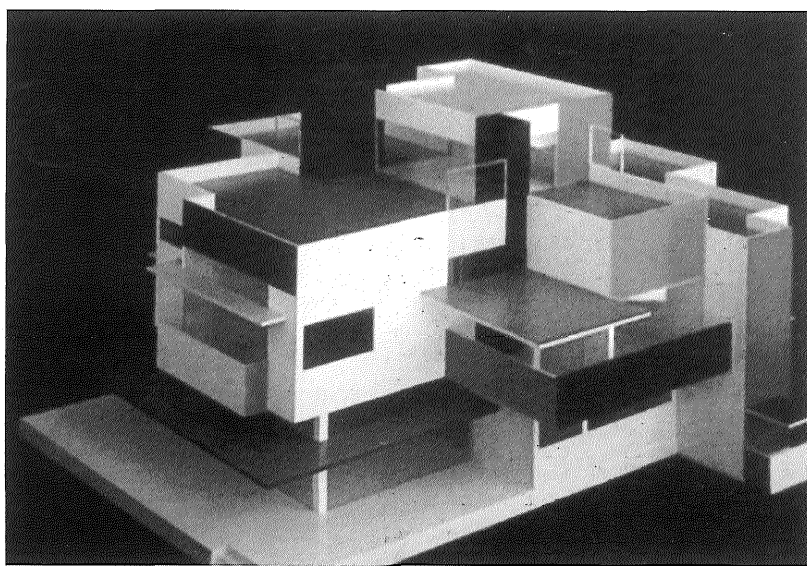
Las pinturas de Mondrian desarrollaban en el plano composiciones abstractas que, a pesar de sus dos dimensiones, despertaron en Theo van Doesburg la posibilidad de una arquitectura capaz de aprovechar las sugerencias de la pintura del maestro; más aún si las observaciones sobre la obra de Wright se traducían en los términos abstractos deseados: el triedro cartesiano podría generar familias de planos en las tres direcciones del espacio, capaces de convertirse, auxiliados por el color, en elementos independientes e indefinidos. Se podía pues, descomponer la caja espacial de la arquitectura tradicional y, liberados sus elementos, realizar una nueva composición en la que la condición independiente e indefinida de aquellos no se perdiera. Ello significaba la aparición de un nuevo lenguaje, cuya guía y modelo serían las obras de Mondrian, y que permitió a van Doesburg realizar algunas composiciones axonométricas y abstractas —llamadas por él mismo Contra-construcción de la Casa

particular, 1923—, una maqueta de esa misma casa (realizada con Cornelius van Esteren), y otra muy semejante llamada Casa de Artista.

Las maquetas, de las que se conservan fotografías, resultan bastante convincentes y transmiten aquello que la “contra-construcción” quería dejar claro: los tres sistemas de planos generados por el triedro cartesiano



Silla de Rietveld, 1919.
Maqueta de la cuarta
construcción de la casa
particular de van Doesburg
y de van Esteven, 1923.

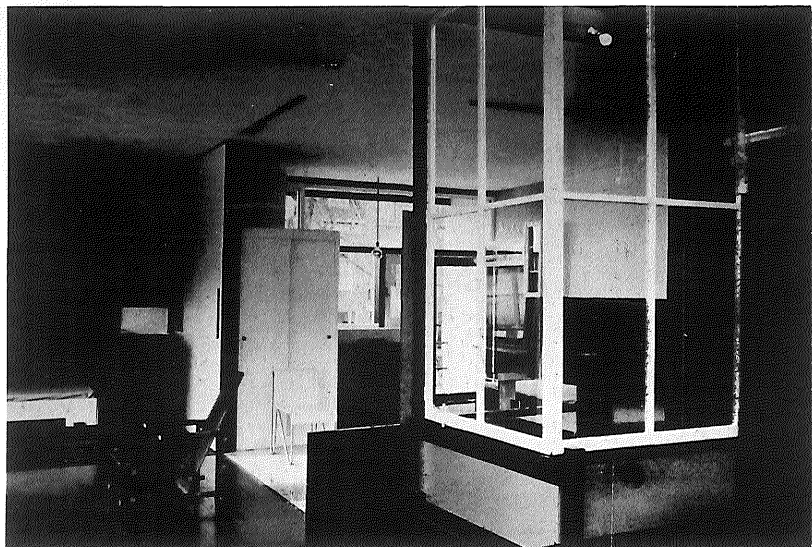


son independientes y, sobre todo, equivalentes entre sí. Son equivalentes todos ellos, es decir, ignoran por completo la ley de la gravedad al igualar los planos horizontales con los verticales, e ignoran además la construcción convencional de la época, pues dichas casas solo podrían construirse, acaso, utilizando el hormigón armado como único material.

Ya la repetida expresión de la “contra-construcción” venía a dejar claro el asunto: la casa luchaba contra las leyes constructivas convencionales y aspiraba incluso a ignorar la gravedad.

Van Doesburg no construyó nunca ninguna casa, por lo que no pudo ensayar su intento en la realidad. Pero sí lo hizo Rietveld en 1924: la casa Schröder en Utrecht, que en apariencia ha vencido a la gravedad y logrado trasladar a la arquitectura el lenguaje neoplástico.

Rietveld, como es sabido, había empezado antes con el mueble, esto es, con una escala distinta de la arquitectura que, como la maqueta, permite la continuidad del material en las piezas superficiales de madera y, así, el logro del lenguaje neoplástico. Mediante la continuidad de sus piezas y con uniones de colas y pernos ocultos la famosa silla de Rietveld (1919)

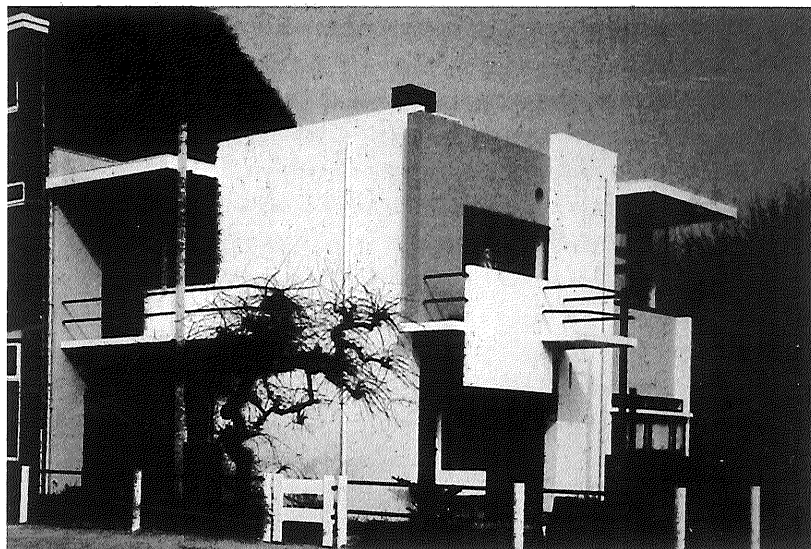


En esta página:
interior de la casa Schröder
en Utrecht, de Rietveld, 1924.

En la página siguiente,
exterior de la misma.

ignora las leyes tradicionales de la ebanistería en las conexiones de los travesaños y dispone éstos en las tres direcciones del espacio, tocándose en sus caras, pero sin intersectarse entre sí, y sin que podamos percibir cuál es exactamente la unión. La silla fue seguida por muchos muebles más: silla alta (1919), silla para niño (1920), aparador (1919), silla Berlín (1923), mesa auxiliar (1923). Todos ellos están realizados con los listones y planos de madera que no utilizan las uniones tradicionales, y todas estas piezas se cruzan en el espacio yuxtapuestos unos a otros. También lo hacen cuando las piezas no siguen el triedro cartesiano, como ocurre con los planos de asiento y respaldo de la silla, y como ocurre también con casi todas las piezas de su sillón y mesita de 1934, cuyas uniones dejan vistos los tornillos con que éstas se realizan.

Aunque el objeto diseñado por Rietveld que evidencia de una manera más exacta y afortunada los ideales neoplásticos de la forma es la lámpara colgante (1922), que se instaló en la casa Schröder, en el despacho de Gropius en la Bauhaus, y en algunos otros sitios. Está formada por tres tubos fluorescentes iguales, con remates extremos de madera y colgada del techo mediante seis finos tubos de plástico que contienen los cables. Es la expresión exacta de la indiferencia ante la gravedad, que consigue al estar colgada: así los tres tubos, dispuestos según las tres direcciones del espacio, son iguales. No hay ni siquiera una ilusión: todo ello es verdad. Parece que para que la ilusión exista, los tubos de plástico son muy delgados y poco visibles: como las "lunas" y los objetos interiores de Asplund en el restaurante de la Exposición de Estocolmo, la lámpara finge, casi, estar mágicamente suspendida en el aire.



Pero la ilusión arquitectónica verdadera fue la casa Schröder, que finge con extrema soltura la identidad entre el lenguaje neoplástico y la construcción, y que ha vencido, consecuentemente, la ley de la gravedad. Esta ilusión fue una conquista definitiva para el racionalismo y, en general, para la arquitectura moderna.

La idea ilusoria de que los tres planos del espacio cartesiano — los elementos o piezas que se refieren a ellos — son mecánica y por lo tanto físicamente equivalentes, teniendo así la misma forma, la misma naturaleza, es una idea neoplástica que se introdujo en la arquitectura moderna como un verdadero principio. Un principio ilusorio incluso cuando se trata de los planos verticales, o de la composición misma de los horizontales, pues al construirse éstos mediante piezas pequeñas —viguetas y rellenos— y no ser continuos, no tienen generalmente la misma naturaleza física en ambos sentidos del plano horizontal.

Estas ilusiones que vuelven abstracta y continua una materialidad tan concreta como discreta en realidad, sustituyeron otras que eran propias de la arquitectura tradicional y que la moderna, al tomarlas como una base de acción, logró convertir en reales y, así, en verdaderamente operativas, al trabajar con el hormigón armado. Pues este material aparece como abstracto y como continuo a pesar de su extrema y sistemática discontinuidad interna.



LAS FORMAS ILUSORIAS EN EL IDEALISMO MIESIANO: GRAVEDAD LIGERA, INMATERIALIDAD Y COHERENCIA

Ludwig Mies van der Rohe (Aquisgrán, 1886-1969), hijo de un tallista de piedra, inició estudios elementales de Arquitectura en la Escuela diocesana de Aquisgrán y los prosiguió como ayudante de Peter Behrens, en cuyo taller recibiría tanto la veneración de la arquitectura clásica —que incluía una poderosa influencia de Schinkel— como la coincidencia con Gropius y con Le Corbusier —aunque con éste no llegaría a coincidir verdaderamente—, también ayudantes de Behrens en algún período.

Su residencia berlinesa le puso, pues, en contacto con la tradición romántica y ecléctica del clasicismo, dentro de la cual ejerció el principio de su carrera independiente, y cuyo rigor y dedicación al detalle le acompañó de por vida. Pero, pronto, Berlín le pondrá en contacto, también, con el expresionismo, del que se inspiró igualmente, aunque sólo en cierto modo y en una singular manera. Mediante una estancia en Holanda —llevado allí por la admiración que Behrens sentía por Berlage— tomó un intenso contacto con la escuela De Stijl y con su invención neoplástica, de la que llegaría a ser principal cultivador. La juvenil cercanía con Le Corbusier en el estudio de Behrens se completó, por último, con el conocimiento posterior y directo de la radical arquitectura del maestro suizo cuando realizó como director el barrio Weissenhof, en Stuttgart, y quedó deslumbrado con la producción de aquél que Mies mismo le había solicitado.

Aunque sea muy sintéticamente, con las anteriores referencias hemos enunciado los principales y diversos ascendientes de una manera capaz de hacer operativas éstas sus eclécticas raíces para producir, paradójicamente, una arquitectura purista. Esto es, una de las pocas y principales tendencias revolucionarias y fundadoras de la arquitectura moderna, como es bien sabido, y cuya manera sintética y en apariencia simplificada procede en realidad de la base pluralista que se ha enunciado.

Y será esta condición fundacional e imprescindible la que haga que lo que esté presente en cuanto a las formas ilusorias en la arquitectura de Mies van der Rohe tome una importancia primordial tanto para su obra como para la revolución moderna y su desarrollo.

El cristal expresionista

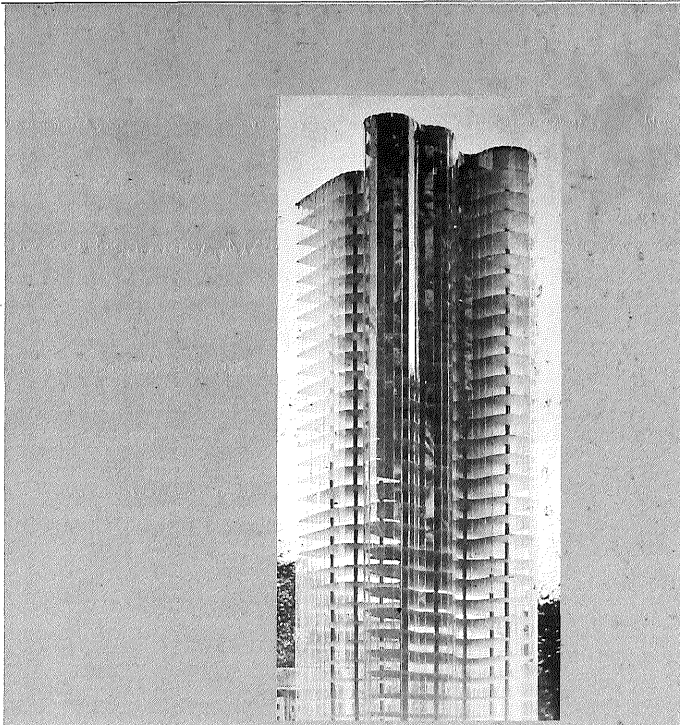
Resulta interesante comprobar que en la monografía que podemos considerar como "oficial"³¹ de la obra de Mies van der Rohe los primeros trabajos que aparecen son los dos anteproyectos de rascacielos de cristal, el proyectado para el concurso berlinés de la Friedrichstrasse, en Berlín (1919), y el elaborado en 1920 y 1921. Aunque estos trabajos los hayamos asimilado, sobre todo, a la arquitectura posterior de Mies, debido a su fama e influencia, no cabe duda ninguna de su ligadura con el expresionismo berlinés. Pero si Hugo Häring y Hans Scharoun, amigos y estimados por Mies, presentaron al mismo concurso de la Friedrichstrasse unos ejercicios expresionistas que podemos llamar escultóricos y, si se desea, "orgánicos" basados en la plasticidad de las fábricas, Mies van der Rohe, en cambio, recogía en ambos trabajos algo que sus amigos habían abandonado, la idea expresionista tan cara a Bruno Taut: la nueva catedral acristalada, signo para él de los nuevos tiempos.

En la página 60 anterior: imagen del rascacielos de vidrio para el concurso de la Friedrichstrasse, Berlín, de Mies van der Rohe, 1919.

En la página siguiente: maqueta del rascacielos de vidrio para el concurso de 1920.

Así, pues, son estas obras de Mies, al presentarse con unas plantas tan claras —mixtilínea y angular una y cóncavo-convexa y redondeada la otra— las que nos revelan cual fue exactamente el rapto que el arquitecto de Aquisgrán hizo con el expresionismo: el cristal. El cerramiento de vidrio total, o casi total, que Mies iba a dejar como uno de sus más importantes legados a la arquitectura moderna no era otra cosa que un sueño expresionista, como bien sabemos. Un sueño que Mies iba a recoger para practicar, no la arquitectura expresionista, sino, por el contrario, una arquitectura opuesta, al desprenderse por completo de los contenidos plasticistas del expresionismo. En las torres acristaladas el vidrio continuaba siendo un sueño; esto es, lejos aún de la realidad, pero en ellas quedaba enunciado ya lo que habría de venir, transformando el sueño en una realidad; esto es, en una forma ilusoria. Tan ilusoria como construida.

Que de un sueño se trataba todavía queda demostrado al observar las plantas de las dos torres. A pesar de que la monografía citada dice con respecto a la primera de ellas que "se trata de un esqueleto de hierro, enteramente acristalado, de 20 pisos"³², en su planta no aparece rastro de soporte alguno. Perfectamente dibujado el alambicado perímetro inscrito en el triángulo del terreno y los ascensores y las escaleras, insinuada la división interna del diáfano espacio, los soportes sin embargo no están. ¿Los consideraba Mies tan pequeños, al ser de acero, y frente a las estructuras pétreas, que no tuvo por necesario su dibujo en el anteproyecto; esto es, que los tuvo así por despreciables? Podríamos pensar, pues, que el sueño moderno de Mies, en los momentos del concurso de la Friedrichstrasse, iba dirigido a la configuración de dos formas ilusorias



relacionadas, pero diferentes. Una, aquélla en la que tanto hemos insistido por ser tan común a la arquitectura en general, y a la moderna en particular, que es la de la desaparición aparente de la gravedad, la gravedad ligera. Los soportes no están, o parece, al menos, que no están, dada su pequeñez. Ni la planta ni el dibujo los revelan.

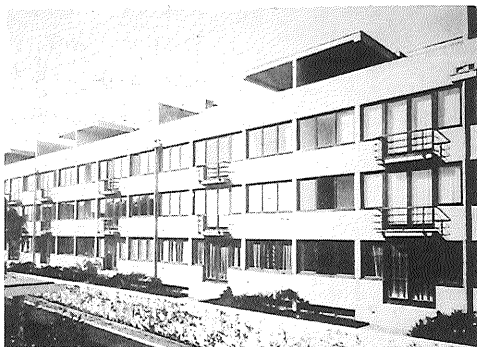
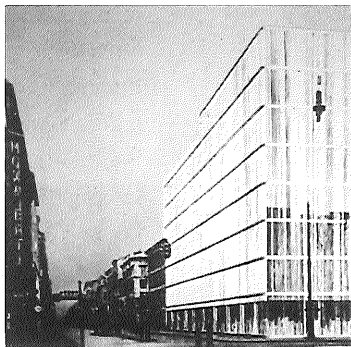
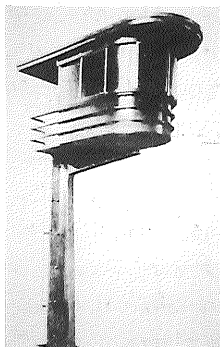
La otra es una ilusión de inmaterialidad, la que el vidrio procura, que finge que la casa no está cerrada y que hace que se establezca una continuidad lo más acentuada posible entre interior y

exterior. Aunque Mies tenía al principio mucha preocupación por los brillos —en su monografía también lo declara y, así, se relacionaba con la poética expresionista del cristal—, la trayectoria de su arquitectura nos demostrará sobre todo su cultivo de la transparencia y, con ello, de la inmaterialidad.

Que la desaparición de la gravedad era un sueño quedó demostrado ya cuando hizo el anteproyecto de la segunda torre, pues para ella construyó una maqueta. Como quiso hacer ver, quizá también el brillo, pero, sin ninguna duda, la transparencia, la fabricó de material transparente, y, por ello, para sostener las bandejas de los pisos o estratos, tuvo que introducir unos soportes cilíndricos, bastante gruesos, que se aprecian muy bien en las fotografías que se conservan de esta maqueta, tantas veces publicadas, pero que en los planos no figuraban.

Así pues, Mies, frente a la gravedad, tuvo que renunciar al sueño de su desaparición aparente y conformarse, como otros muchos, con una gravedad ligera, ilusión que estará más presente en las casas acristaladas proyectadas en Europa y mucho menos en las realizadas en Estados Unidos, en las que la presencia de la estructura tomará un importante papel, a veces enfático.

Inmediatamente después de los rascacielos de cristal, Mies hizo también un anteproyecto de edificio de oficinas en hormigón armado (1922). Luego proyectó una casa de ladrillo (1923) y otra igualmente de hormi-



gón armado (1924). Tanto la inmaterialidad como la gravedad ligera parecían abandonadas.

Torre de control de tráfico,
1924, de Heinrich Kosina.
Proyecto para los almacenes
Adam, Berlín, 1928.
Edificio de viviendas para la
Weissenhof.

Arquitectura corbuseriana e ilusión inmaterial

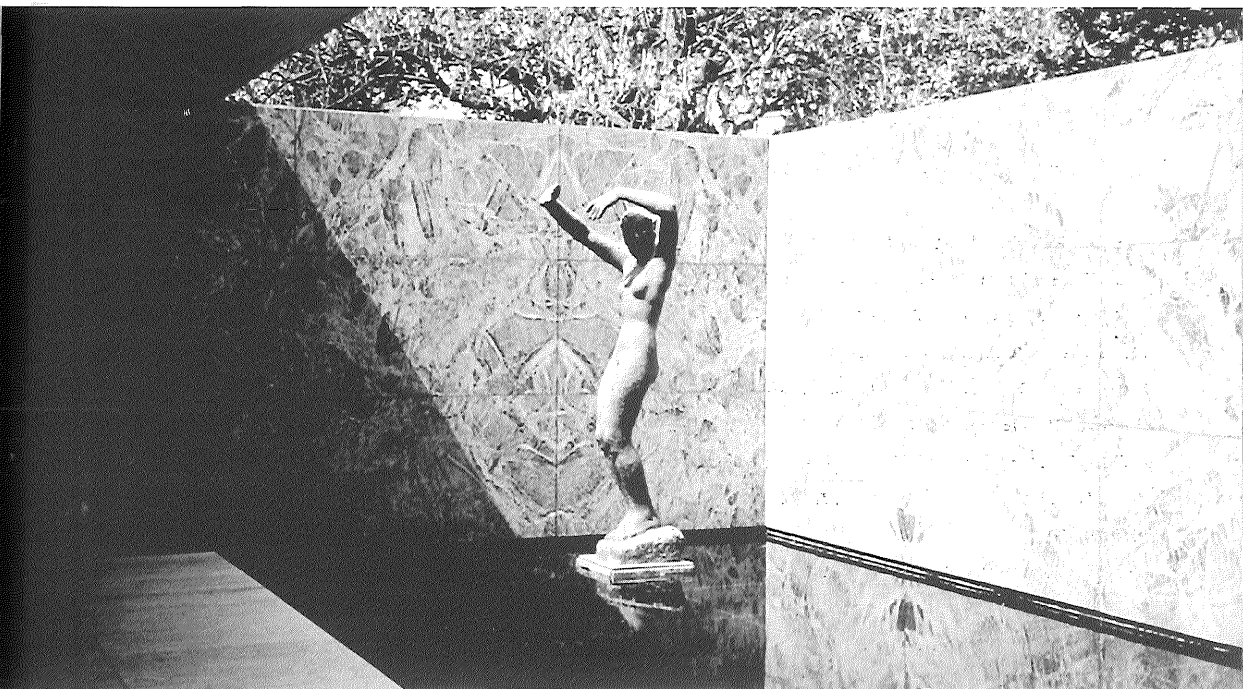
Mies van der Rohe dirigió en 1926 la construcción de la Weissenhof-siedlung como un barrio experimental de la arquitectura moderna, y, según su biógrafo Franz Schulze,³³ quedó muy impresionado con las casas realizadas por Le Corbusier, uno de los muchos a los que él había invitado, y el único que verdaderamente había dado una respuesta revolucionaria, plenamente moderna. Sin duda, su propia contribución al barrio, el elegante bloque para la Weissenhof, era ya una referencia a Le Corbusier en sus *fenêtres en longueur* y en la utilización de la azotea, pero su obra era mucho menos radical que la del maestro suizo y que la que él mismo emprendería después.

A la derecha, patio y estanque
del Pabellón de Barcelona,
1929, con la estatua de Kolbe.

En 1928 volvió a la carga con anteproyectos de edificios acristalados para algunos concursos en Berlín —edificio Adam, 1928; proyecto para la Alexanderplatz, 1928 y edificio de oficinas para la Friedrichstrasse, 1929—, pero éstos tampoco se hicieron realidad. Las perspectivas elaboradas para insertarlas en unos atractivos montajes fotográficos ponían en evidencia el contraste entre la arquitectura nueva y la existente, pero permanecían indecisos entre los brillos o las texturas y las transparencias. Esto es, quedaban los brillos y las texturas como tributo único al expresionismo del que el cristal había sido robado sin que la transparencia, por sutil, insinuara la inmaterialidad hasta el punto como lo había hecho ya, al menos, en la maqueta del rascacielos de 1922.

Como ya dijimos, Mies había sido suavemente expresionista en los dos rascacielos repetidamente citados y también en el segundo trabajo de 1929 para la Friedrichstrasse; pero puede decirse que asimismo lo fue igualmente en el edificio de oficinas en hormigón armado (1923) y en el

monumento a Rosa Luxemburgo (1926). En un poco conocido proyecto, tampoco realizado, la torre para control de tráfico (1924, con Heinrich Kosina) se acercó incluso a la manera de Mendelsohn. La maqueta del proyecto inicial para el *Weissenhofsiedlung* (1925) presentaba en su plasticidad otras cercanías semejantes. Y puede vérselo sucumbir a una nueva y siempre suave tentación expresionista en uno de los proyectos de casa patio de 1931. Pero eso fue todo, pues, con el tiempo, cualquier veleidad expresionista quedaría en todo caso abandonada para emprender tan sólo el purista y ascético camino que bien conocemos y que tanta influencia ha logrado.



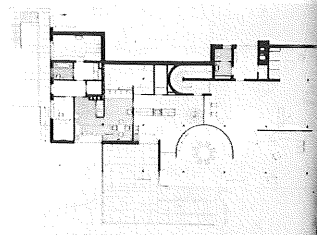
No obstante, el uso del cristal objeto del raptó permanecía ambiguo en el pabellón alemán de Barcelona para la exposición de 1929, el icono moderno más importante de Mies van der Rohe antes de la guerra. La combinación de los veteados y ricos mármoles con el cristal configuraron un espacio con imágenes fotográficas complejas³⁴ en las que el brillo, la textura, la condición especular y la transparencia se superponen y así evitan la nitidez que la ilusión de inmaterialidad hubiera necesitado.

Aunque hay una ilusión figurativa en Barcelona, la de la presencia de la estatua de Georges Kolbe, presencia que se va a repetir en la no construida casa patio en Berlín con una estatua clásica de Venus sin cabeza. ¿Qué significan estas referencias figurativas, realistas, en un entorno tan abstracto? ¿Están puestas por Mies como especie de

contrapunto compositivo de su geométrico hacer? A mi entender, no sólo: también son, como toda escultura, una representación; la ilusión del habitante real que ha de medirse con el espacio. Aunque son inanimadas están puestas allí como si no lo fueran, como si pudieran moverse cuando Mies, como un nuevo Pigmalión, diera una señal que significara “Puedes ponerte a andar ya, pues es tu casa”. Cada visitante que entra en el pabellón de Barcelona está representado por la bailarina de Kolbe que le precede en su habitar. En su habitar virtual, diríamos; pues el Pabellón de Barcelona no es en realidad una casa, sino tan sólo una ilusión de casa; tan sólo una representación, y no una verdadera configuración, del espacio para habitar.

De la misma época que el pabellón de Barcelona es la casa Tugendhat en Brno (Checoslovaquia, 1928-30) y es en ella donde la ilusión de inmaterialidad fue construida verdadera e intensamente por primera vez. La casa es tan evidentemente corbuseriana que está hecha por estratos independientes y que, al aprovechar el desnivel del terreno —gesto que más le aleja de Le Corbusier— propone la entrada por una pequeña casa superior —la destinada a los dormitorios— que, con una terraza-jardín —un *jardin suspendu*— se apoya sobre otra casa inferior, la destinada a los espacios de servicios y a las estancias. Y es en estas últimas donde un acristalamiento total, de suelo a techo, provoca la más absoluta ilusión de inmaterialidad del cerramiento. Una ilusión que se vuelve a veces realidad plena, pues algunas vidrieras pueden deslizarse y ofrecer, realmente, el aire libre. Puede haber, y hay, brillos; puede haber, y hay, reflejos. Pero es por encima de todo a la ilusión de la desaparición de la materia aquélla a la que se ha atendido. Y creo que no sólo por las vistas, no sólo por la luz —ésta, sin duda, sobraré casi siempre—; es, sobre todo por el placer de haber encontrado una nueva, una perfecta ilusión, puramente moderna, que será tan importante para la carrera de Mies como para la arquitectura moderna a quien él la legó como una invención inmortal.

Pero esta ilusión, insisto, tiene su raíz en Le Corbusier. O, más propiamente, en la combinación del cristal raptado al expresionismo con la observación del esquema de la casa Domino de Le Corbusier. La casa Domino, una estructura que dejaba libres las plantas y las fachadas, podía ser completada en éstas últimas con cualquier fachada. Por ejemplo, con la nada, esto es, con el vidrio. No me cabe duda de que Mies vio en la casa Domino la posibilidad de una casa completa, literal, y aunque no pudo hacerla del todo en la Tugendhat —otras cosas corbuserianas le preocupaban para ella, como ya hemos visto, además

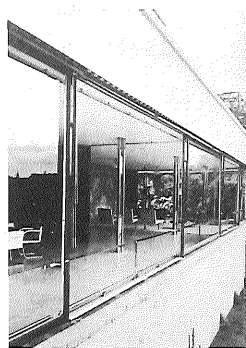
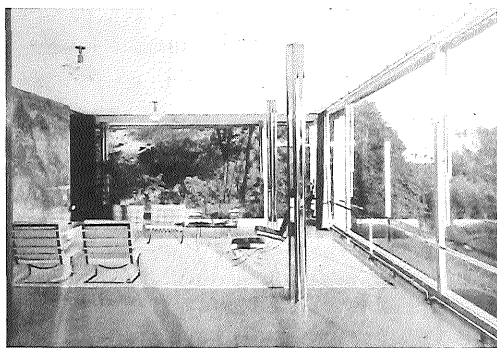
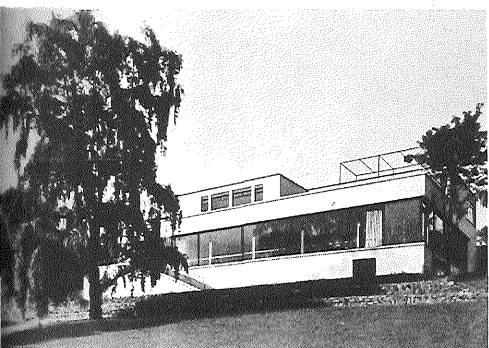


Casa Tugendhat en Brno, 1928-30: planta baja, vista general, interior del salón y detalle de la fachada.

del programa y del sentido común—, la persiguió a menudo, casi completa, con las casas patio para Berlín; y algunos otros proyectos que no logró hacer. Tanta fue su obsesión que la hizo, al fin, en Estados Unidos, perfecta, absoluta: la casa Farnsworth (Plano, Illinois, 1946-51).

Dicen que Frank Lloyd Wright —que se había hecho amigo de Mies van der Rohe— quiso visitar con él esta casa y dijo allí, con desagrado y mala intención: “No sé si estoy dentro o estoy fuera”. Dicen también que a Mies le pareció un elogio, pues no otra ilusión buscaba.

Es bien conocida la radicalidad de la casa Farnsworth. Su ilusión de inmaterialidad es tan grande que el armazón constructivo y estructural —lo que no es ilusorio— permanece idéntico cuando la ilusión existe —con el vidrio, en la parte cerrada— o cuando no, en la terraza cubierta. Pero hubo una diferencia con la casa Domino interpretada en sentido literal, y ésta fue la estructura. Como en el pabellón de Barcelona y en la casa Tugendhat, en la casa Domino los soportes están dentro y, así,



pueden desaparecer, casi, de la imagen externa. En la casa Farnsworth, en cambio, y de acuerdo con todo el resto de la obra estadounidense de Mies, los soportes de la estructura sustentan también, no sólo la casa, sino la posibilidad misma de exhibir la aparente inmaterialidad de sus paredes:

Pero trataremos algo más adelante las relaciones entre la estructura y las ilusiones de ingravidez e inmaterialidad. Volvamos ahora a la anécdota wrightiana, que, cierta o falsa, nos introduce en algunas de las claves de la ilusión.

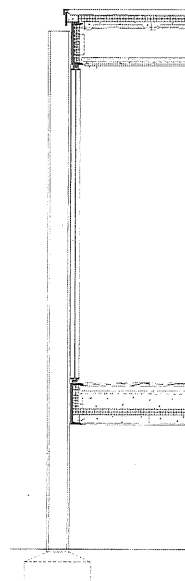
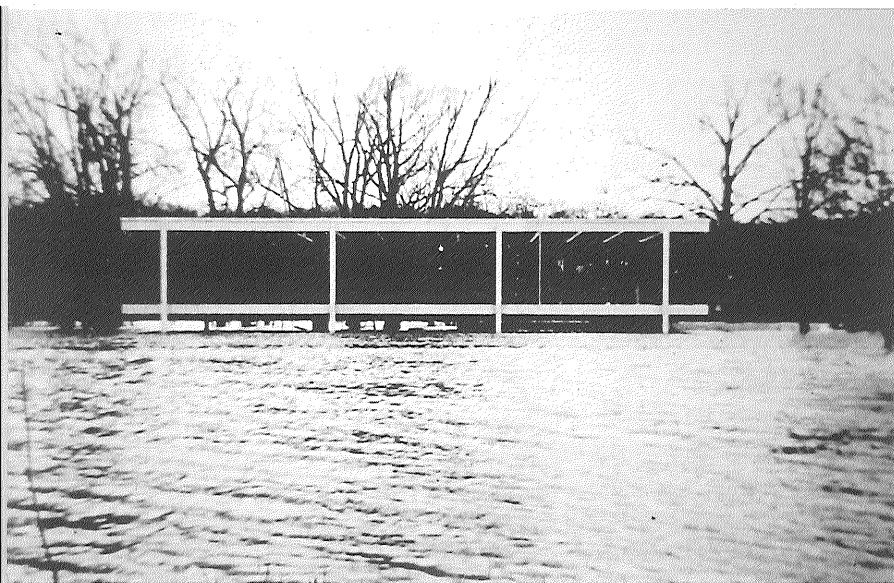
En efecto —parece que pensó Mies— no se sabe si se está dentro o se está fuera, y en esa perfecta continuidad, en esa perfecta introducción del paisaje en el interior de la casa, radica el atractivo de la ilusión de inmaterialidad, pues se disfruta del paisaje de modo absoluto sin participar de sus desventajas, del clima de la intemperie. Se propone así

para el hombre y con respecto del paisaje la visión que podría suponerse para los peces de una pecera con respecto a la habitación en donde está.³⁵

Pero, ¿tiene esta ilusión algo que ver con las figuras del lenguaje literario y poético, más allá de constituir una mágica y excelente paradoja? Se diría que no, y que la paradoja es tan fuerte, tan violenta, que provocó la agresiva crítica de Wright, así como la de la propietaria,³⁶ y de tantos otros. La ilusión de inmaterialidad rompía para muchos, y muy concretamente para Wright, el carácter que le parecía necesario para lo doméstico, que era contrario para el maestro norteamericano, pues el interior de una casa suponía para él las más de las veces la de la cercanía con la cueva, casi con la madriguera, y, así, con la asimilación a los recursos de la vida animal en la difícil naturaleza, y no con el vencimiento de ella por medio de la razón geométrica y de la tecnología. Mies tergiversa deliberadamente el carácter doméstico con su paradoja, y se une así a tantas de las paradojas o confusiones entre interior y exterior que hemos visto y que veremos. Lo cierto es que la ilusión de inmaterialidad de la casa Farnsworth es la expresión más exacerbada de la carrera de Mies en Estados Unidos al respecto, y que representa, en cierto modo, a casi todas las demás obras hechas en aquel país.

Supervivencia sutil de la gravedad ligera, coherencia ilusoria y coherencia real

Mies abandona un tanto la posible ilusión de la gravedad ligera a favor de la inmaterialidad. Probablemente fuera también Le Corbusier el

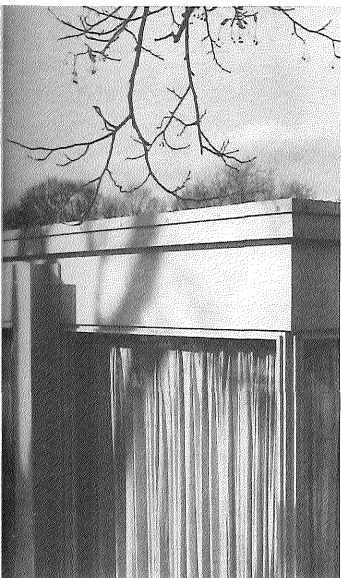


responsable, pues ¿se podía repetir la idea de gravedad ligera una vez asimilada como real la Villa Saboye? Le Corbusier llenó esta casa de ilusiones, como en su caso veremos, incluso la de la gravedad ligera al sostener un volumen macizo mediante delgadas columnas. Puede decirse que se trataba tan sólo de extremar algo ya muy ensayado desde los tiempos del manierismo, y así Peruzzi en el Palazzo Massimo de Roma, o Palladio en el Chiericatti de Vicenza, como ya dijimos en su momento y por hablar de los ejemplos más claros e ilustres: las columnas, debajo, sostienen el macizo. Le Corbusier, al extremar la ilusión, ya implícita en el esquema de la casa Domino, la destruye como tal casi totalmente. Es decir, demuestra con su obsesión por los pilotis que éste era un modo real y corriente de construir. La pesada gravedad antigua quedó sustituida por la moderna, que perdió así su capacidad ilusoria para convertirse en recurso técnico y arquitectónico. Esto debía ser evidente para Mies desde un primer momento, como lo es hoy para todo el mundo, acostumbrados a ver las obras modernas sostenidas por pequeños soportes, sobre todo cuando se construyen, aunque luego la realidad final deshaga la visión.

Por ello parece que Mies prefirió reforzar su ilusión de inmaterialidad con la presencia clara de los soportes, que aunque delgados y modernos ya no transmiten, en general, la ilusión gravitatoria, al menos de un modo pleno, sino, la realidad de la fortaleza mecánica. Sin embargo, y debido a la condición de escasa materialidad de la estructura, la gravedad ligera no fue abandonada del todo por el maestro alemán.

Recuérdese que en la casa Farnsworth los soportes están pegados —soldados— a la caja espacial, y son además, muy distantes. La soldadura permite así que la estructura vertical de la casa Farnsworth no esté trabada con la estructura horizontal, sino tan sólo yuxtapuesta mediante el simple contacto de sus caras. Se produce con ello una imagen atectónica; esto es, desligada de la expresión de la construcción, y directamente emparentada con la ebanistería neoplástica de Rietveld. Es como si la caja espacial compuesta por los dos planos horizontales y el acristalamiento, pudiera deslizarse hacia abajo, resbalando por los yuxtapuestos soportes, que en apariencia no la sujetan, aunque ya sabemos bien que no lo hará. Una cierta condición mágica es exhibida así por la estructura de la casa Farnsworth, que, al confiar en las soldaduras, no sigue ni una lógica constructiva ni una lógica visual, pues está interesada, sobre todo, en una autonomía lo más completa posible entre soportes y volumen.

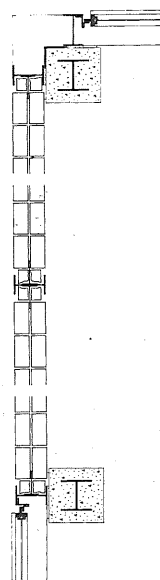
Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe: vista durante la inundación periódica, detalles de la sección y de la unión entre soporte y caja espacial.



Otras ilusiones de Mies van der Rohe son menos literarias —menos “contenutísticas”— que la de la inmaterialidad, más abstractas e internas al proceso del proyecto arquitectónico, pero tuvieron para él una inmensa fuerza. Una fuerza doble, pues fueron bases para su trabajo y fines del diseño. Veamos cuales.

Ya vimos cómo el neoplasticismo utilizó la ilusión de la gravedad ligera volviendo aparentemente iguales desde el punto de vista material y mecánico los tres planos del triedro cartesiano. Mies fue un gran artista neoplástico, como demostró en el Pabellón de Barcelona, pero lo fue renunciando a la ilusión de que los planos y elementos horizontales podían tener el mismo valor que los verticales. Pues a él le bastaba demostrar y conseguir algo más primario e importante: la igualdad de los elementos y planos verticales en ambas direcciones del plano horizontal. Pues, efectivamente, y de acuerdo con la construcción convencional, éstos tampoco lo eran. Mies fue consciente de que, en la escala de la arquitectura —y no en la de los muebles o la de las maquetas—, y debido a la discontinuidad con que han de ser fabricados los suelos y los techos, según un sentido del plano horizontal se situaban los elementos resistentes principales, fueran éstos muros o pórticos, y en el otro, los secundarios; esto es, las viguetas de los forjados y sus rellenos. Que esto se producía así solo era disimulado por la tradición mediante la posición de muros iguales en ambas direcciones, aunque unos recibieran la carga y otros fueran simples estabilizadores, o, por el contrario, recibiendo todos ellos cargas alternativas, de un lado sí y de otro no. Resulta curioso observar al respecto cómo en los templos dóricos, al representarse en piedra una construcción en madera —esto es, al exhibir una ilusión de materialidad tergiversada—, se pusieron metopas y triglifos en todos los lados, cuando, al estar representando los extremos de la vigería menor de la cubierta y sus rellenos, sólo tendrían sentido en los frentes largos y no en los cortos, donde están los frontones. Esta representación estructural, tan igualitaria como ilusoria, fue común al empleo de los órdenes en todos los períodos clásicos.

Pero Mies va a construir en acero, cristal y muros, y desea hacerlo con una sintaxis precisa en relación con la estructura, por lo que ha de plantearse, o bien respetar la convencionalidad de ésta y aceptar que el espacio va a tener una configuración desigual en los dos sentidos del plano horizontal, o bien inventar modos en que esta desigualdad quede destruida, verdaderamente, o en apariencia. Hará las dos cosas: unas veces logrará la coherencia entre la estructura y la forma y otras la fingirá. Esto es, unas veces resolverá el asunto y otras creará una ilusión de coherencia.

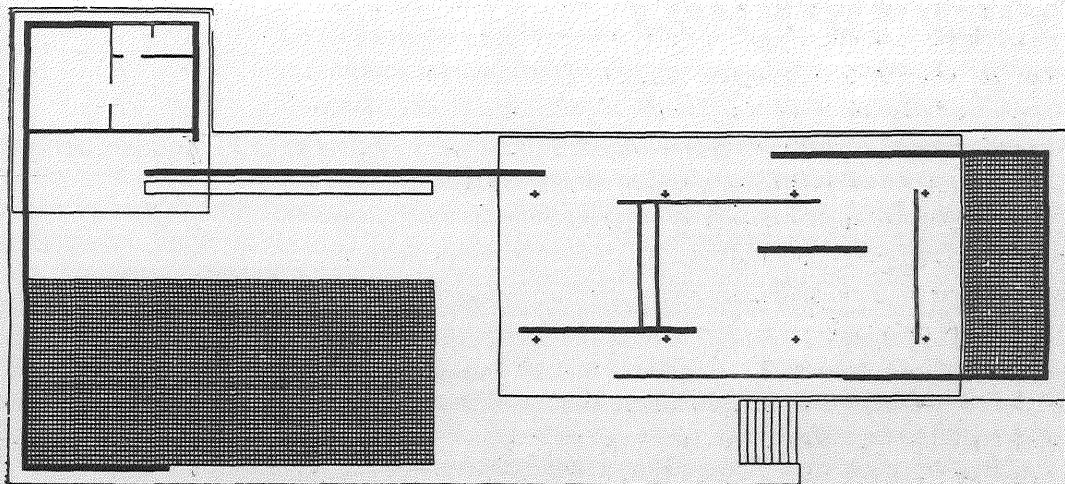


Detalle de la planta de la Escuela de Ingeniería del IIT, de Mies van der Rohe.

En el pabellón de Barcelona se produce una ilusión: sus columnas en cruz señalan la igualdad y los cerramientos, murales o vidriados, la confirman, pero la estructura no era así; grandes vigas en dirección transversal sobresalían por el techo y se disminuían en los extremos para no ser vistas. Ya en Estados Unidos, y en algunos pabellones del IIT —como por ejemplo la biblioteca—, Mies aceptó la disposición convencional de la estructura y, así, en el sentido transversal se producen los pórticos y la situación de las jácenas, y en el longitudinal, las viguetas. La forma reconoce esta coherencia y el aspecto externo del edificio es un producto directo de ella: sus fachadas son desiguales.

Pabellón de Alemania, Barcelona, de Mies van der Rohe: planta y solución primitiva de la sección.

No obstante, en otros pabellones del IIT, en las torres de apartamentos de Chicago, o en el Seagram la forma se produce absolutamente por igual en los dos sentidos del plano: los soportes cuadrados, situados en una

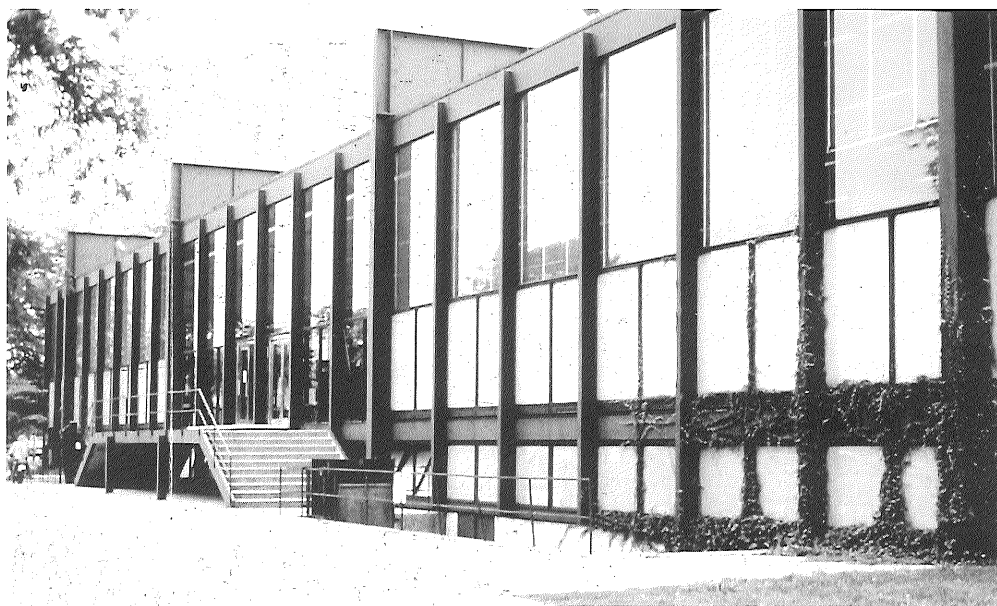


mallá también cuadrada hablan de esta indiferencia y muestran el exterior de las fachadas absolutamente iguales y con una esquina simétrica con respecto a la diagonal. Sin embargo, la estructura no se produce del mismo modo en las dos direcciones del plano horizontal, en realidad, y basta ver los detalles de la planta —perfectamente publicados en la monografía— para comprobarlo: las columnas están revestidas de hormigón para configurar las secciones cuadradas, pero encierran perfiles en doble T que no son simétricos respecto del centro. La estructura no es, pues, idéntica en ambas direcciones, aunque la forma visible lo sea. En estos edificios hay, pues, otra ilusión de coherencia, como en el pabellón de Barcelona.

¿Tienen algún significado, en este aspecto, los perfiles auxiliares del muro cortina? Desde luego, muestran perfectamente la ilusión, pues dan la vuelta en las esquinas y se presentan así en la misma posición con respecto a las dos fachadas. En cuanto a los restos de la gravedad ligera, tienden también a conservarla como ilusión, pues pareciendo soportes normales, no lo son, y se interrumpen antes de llegar al suelo. Esto es, dejando que las torres de apartamentos, por ejemplo, tan llenas de estructura en su aspecto, se vean soportadas sólo por los pilares principales cuando llegan al terreno.

En el caso de la casa Farnsworth, del edificio de oficinas para la Bacardi (México, 1957-1961) y del Crown Hall del IIT —Illinois Institute of Technology, Chicago, 1939-1956— la estructura reconoce su desigualdad al disponer los soportes sólo en los lados grandes. No hay ilusión de coherencia, sino demostración de la desigualdad y de cómo, al reconocerla, se produce la igualdad real de la caja espacial encerrada entre la estructura primaria y servida por los perfiles menores del mismo modo que en los anteriores ejemplos. La gravedad ligera sobrevive en la Bacardi lo mismo que en la Farnsworth: en un modo aparentemente mágico, los soportes se pegan —se sueldan— a la caja. En el Crown Hall, la ilusión se convierte en la caja colgada de las grandes vigas. Pero lo curioso de estas ilusiones gravitatorias es que convierten en ilusión la realidad: es tan cierto como aparentemente ilusorio que los soportes están pegados —soldados— o que el techo cuelga de las grandes vigas. Se produce, pues una paradoja aparente, valga la redundancia.

Crown Hall del IIT, en Chicago, de Mies van der Rohe.



Pero el principio de la coherencia pudo más, en Mies, que la ilusión, y así se dedicó a buscar un método en el que la estructura, como la forma, pudiera ser idéntica en las dos direcciones del plano horizontal. Lo esbozó en el proyecto de la cuadrada casa de vidrio de cuatro pilares (1950), de una escala y una estructura indecisas; lo desarrolló a enorme escala en el proyecto para el Convention Hall (1953-54), también cuadrado y con estructura espacial, y que tampoco llegó a construir; y halló, al fin, la escala apropiada en la Galería Nacional de Berlín (1962-68). Una gran plancha de vigas cruzadas en las dos direcciones se apoya en 8 soportes de borde, 2 por cada lado. Los soportes son en cruz, y hablan así de la equivalencia buscada, y en ella todo es perfecto, todo es exacto, sin ilusión alguna. La buscada coherencia era al fin real.

Aunque hay una ilusión de otro orden. Todo es perfecto y todo es exacto, pero sólo en la parte visible, en el templo —en el templo— que da entrada e imagen al edificio. Debajo, escondido por el podio que lo camufla, está el verdadero programa del museo, con la desigualdad y el desorden de todo programa. Es éste un *infernus* que no cuenta, que no quiere contar, y que, así, no se hace visible. Arriba, como en el Olimpo, es donde está el templo dórico, de acero, y, esta vez, perfecto, sin concesiones a ninguna ilusión figurativa que no sea la de su imposible autonomía: esta vez todos los triglifos, en sus cuatro lados, señalan la posición real de las jácenas cruzadas. Perfección real y perfección ilusoria se dieron así la mano justamente cuando la carrera de Mies llegaba al final y nos dejaba con ella un imperecedero legado que tanto debió a la ilusión entendida como un principio.

Galería Nacional, Berlín,
de Mies van der Rohe.



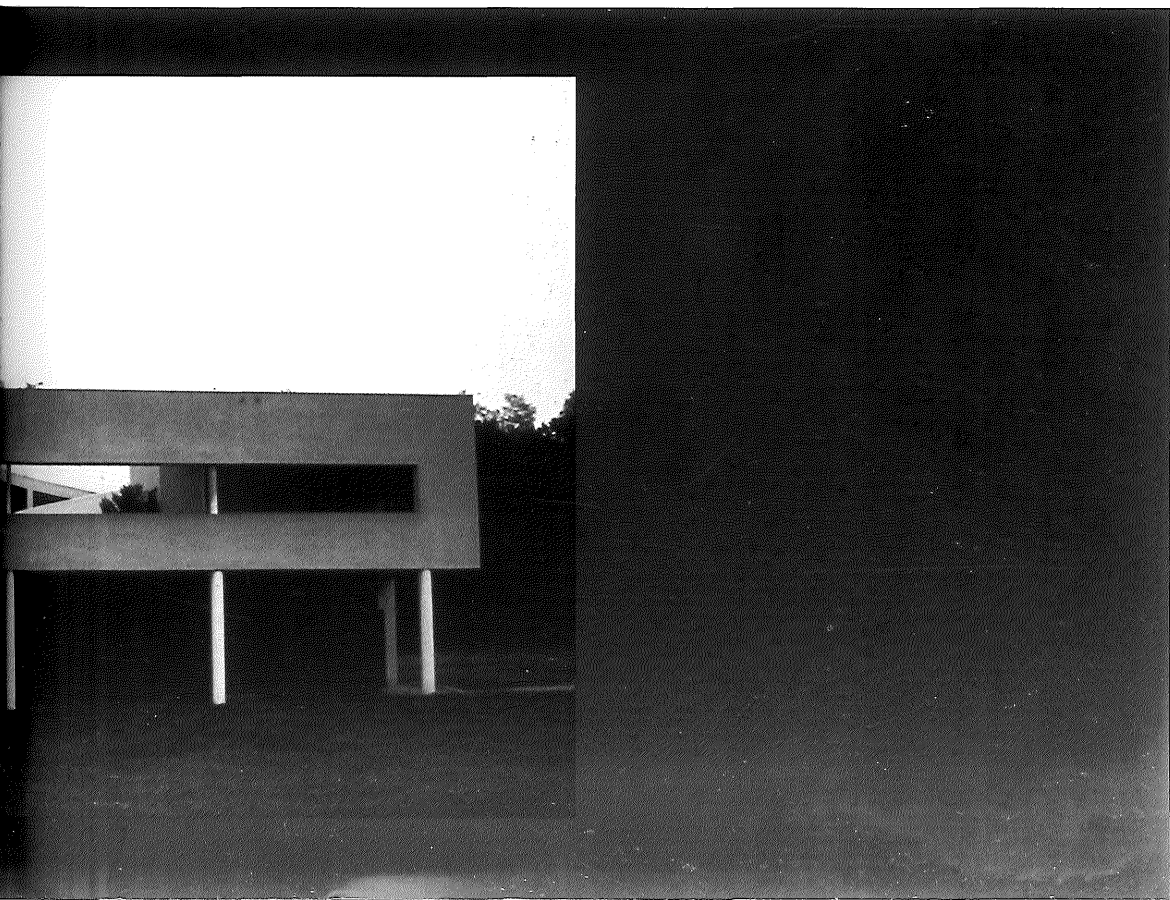
Villa Saboye, Poissy, Paris, de Le Corbusier.



EN LAS ILUSIONES TAMBIEN SE VIVE. INSPIRACIÓN ILUSORIA EN LA ARQUITECTURA CORBUSERIANA

Puede decirse, en general, que las ilusiones más interesantes son, en la obra de Le Corbusier, complejas, profundas, e incluso enigmáticas, desplazándose desde el campo escenográfico, aunque sin abandonarlo del todo, para invadir el de la inspiración y el del concepto. Surgen como ideas en las que el proyectista se apoya para trabajar, y tienen así un destino más vago e incierto si se consideran sólo como cuestiones visuales a transmitir.

Ya se ha explicado como es esta traslación la forma más moderna, en el sentido de más avanzada, del mecanismo ilusorio. Quien entienda puede verlo, adivinarlo, como pálida huella de un recurso interno, pues la veladura de las formas abstractas no lo esconde del todo. Es cuestión de saber que esas huellas son visibles para un explorador avisado, que esas veladuras pueden volverse transparentes ante nuestro incisivo mirar.



Gravedad ligera

Le Corbusier fue uno entre muchos de los arquitectos que, desde la Antigüedad hasta hoy, practicaron el ilusionismo más general y propio de la arquitectura, el gravitatorio. Un ilusionismo unido tan sólo a la paradoja y no relacionado así con las figuras de lenguaje.

Esto es, si la arquitectura procura un techo como su misión más común, el problema principal de éste será el de mantenerse en pie dejando bajo él espacio habitable. Resulta así lógico que bastantes construcciones humanas, para exhibir mágicamente su éxito, se propusieran representar la desaparición —o la atenuación visual— del efecto mecánico del peso.

Como el constructivismo, como el neoplasticismo, como Mies van der Rohe, como tantos, le Corbusier practicó la ilusión de la desaparición de la estructura resistente, de la gravedad. Pero, como ya había ocurrido tantas veces en el pasado, dicha cuestión, tenida en su momento por insólita, se fue viendo paulatinamente como algo natural, corriente. Nuevos arquitectos siguieron y seguirán inventando formas distintas de convertir a la arquitectura, una vez más, en gravitatoriamente mágica. Ejemplos contemporáneos siguen elaborando, por otros medios, la permanencia de la desaparición visible del peso como un atractivo actual, como un valor. Y asumiendo así la obligación de renovarla de continuo a medida que se asimila, que se desgasta y se convierte en natural.

Casi todos los “cinco puntos para una arquitectura nueva” enunciados por Le Corbusier eran referentes a la ilusión gravitatoria; esto es, al aprovechamiento espacial y figurativo de la aparente desaparición de la gravedad. Había desaparecido, de hecho, o podía hacerlo al menos, la gravedad pesante de las fábricas antiguas, y ello era ocasión para que la arquitectura, libre de tal servidumbre, se manifestara de acuerdo con tal libertad.

En este sentido, ha de observarse que Le Corbusier fue el arquitecto importante cuya obra se manifestó más independiente del hecho físico de la estructura resistente. La estructura moderna no constituye para él el lenguaje de la arquitectura, o, al menos, lo hace en un grado mínimo, aquél que resulte inevitable. Su obra aprovecha la libertad que la estructura, al convertirse en algo de presencia mínima y de características abstractas, le concede a favor de sus expresiones formales independientes. Ciertamente que algunas de ellas expresarán poderosamente, aunque no lo hagan en su intención más directa, esta disminución y esta conversión.

La "casa sobre pilotes", el primer punto, alude directamente a la gravedad ligera: un volumen preñado, poderosamente visual, queda sostenido por débiles y abstractas columnas. Puede decirse, desde luego, que es ésta una traslación del manierismo, algo practicado ya por muchos, como cuando Peruzzi hizo el Palazzo Massimo en Roma, o Palladio el Chiericatti en Vicenza, pero nunca las columnas habían alcanzado antes, no sólo una condición tal de esbeltez y ligereza, sino, con más importancia, un grado tal de abstracción: los pilotis corbuserianos no manifiestan en su forma las condiciones constructivas y resistentes que las columnas clásicas tenían, aún cuando fuera en un grado parcialmente metafórico. Han perdido el capitel, como realidad y como signo de la zapata que transmite las cargas al pie derecho, tampoco tienen el éntasis que alude a las cargas, ni la basa, zapata inferior que transmite, y representa transmitir, las cargas al terreno. Pero, además, no existe ningún entablamento y, así, no hay alusión alguna a como el volumen hace llegar los pesos a los frágiles cilindros.

Le Corbusier fue discípulo de Perret, como es sabido, y éste debe considerarse como su único maestro directo. De él aprendió que el hormigón, en vez de dedicarse a realizar formas plásticas, era preferible que fuera, con ventaja, sucedáneo de la madera y del acero. Un sucedáneo mágico que no exige uniones y que se convierte así en una forma abstracta.

Pero si Perret recompuso con el hormigón un lenguaje clásico nuevo, insistiendo en el modo en que podía renovarse una arquitectura de la tectónica tradicional, y dejó muchas veces el hormigón visto, ofreciendo los matices de su materia real, de su materia nueva, y eliminando en alguna medida la abstracción que su condición de sucedáneo le daba, Le Corbusier, en cambio, pasó a un grado de abstracción mucho más importante.

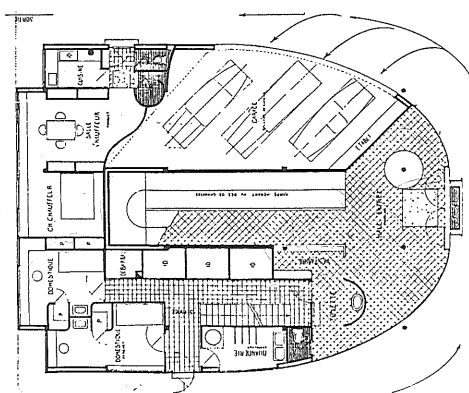
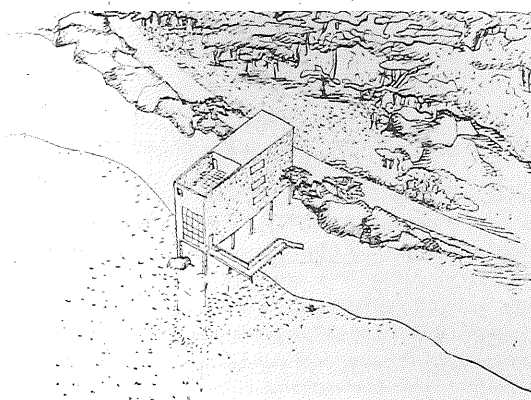
En primer lugar, Le Corbusier inventó arquitectónicamente la losa de hormigón armado, aunque técnicamente no lo hiciera. Esto es, propuso eliminar los pórticos de modo que un forjado monolítico estuviera sostenido tan sólo por pilares sin vigas, tal y como lo dibujó en la casa Domíno, previendo así, y diseñando, el futuro. Quiso construir Villa Savoye de ese modo, aunque no lo logró del todo: subsisten unas pequeñas vigas, casi vergonzantes, que indican tanto su intención como su imposibilidad. Pero estas intenciones estaban claras y la técnica tardaría poco tiempo en poder servir las.

La idea, pues, de que una casa son plataformas planas, rígidas y simples, sostenidas por esbeltas columnas sin solución de continuidad entre ellas,

es una idea corbuseriana, muy poco tectónica, si nos atenemos a la tradición, completamente ilusoria —casi *naïf*—, pero arquitectónicamente real enseguida. Es, probablemente su mayor ilusión con respecto a la gravedad ligera, así como una de sus mayores contribuciones profesionales: la técnica le siguió y hoy, en la mayoría de las obras, se realiza primero una casa Domino, con una fuerte ilusión gravitatoria y un considerable atractivo espacial que desaparecen cuando, después, la construcción se cierra con ladrillo y con sus habituales convenciones.

El segundo punto, “la terraza jardín”, es ajeno a la gravedad ligera, aunque no a ilusiones más propias, como luego se verá. La *fenêtre en longueur*, el tercero, y en cambio, continúa con ella. Ya no hay dinteles, ni jambas, ni peanas, pues el muro que se abre no es ya quien baja las cargas al terreno. El dintel puede ser prolongado, infinito, pues el plano que

Casa en el borde del mar en la Costa Azul, de Le Corbusier.
Planta baja de la Villa Savoye.



parte es ligero o tiene, al menos, una consistencia tal que no es herida por la rasgada ventana. La ilusión de la gravedad ligera permanece.

El cuarto punto, “la planta libre”, es uno de los inventos más poderosos de la modernidad y considerarlo como una ilusión sería disminuirlo, si bien no es ajeno a ellas. En cuanto a la gravitatoria resulta evidente: el interior carece de otras obstrucciones que las esbeltas columnas, cilíndricas y abstractas cuando permanecen vistas, y tan pequeñas como para ocultarse bajo cualquier plementería, si coincide con ellas.

En el quinto punto, “la fachada libre”, volvemos a enlazar con el tercero. La fachada, que ha perdido el grosor y la consistencia de los muros antiguos, es un “lienzo” donde el arquitecto, con la libertad de un pintor, realiza la figura que desee. Bien es cierto que los arquitectos de la tradición renacentista, utilizando el grueso muro antiguo, no tenían menos libertad, pero procedían, no como pintores, sino como escultores: podían tallar lo que quisieran en su grueso muro y, así, órdenes, modillo-

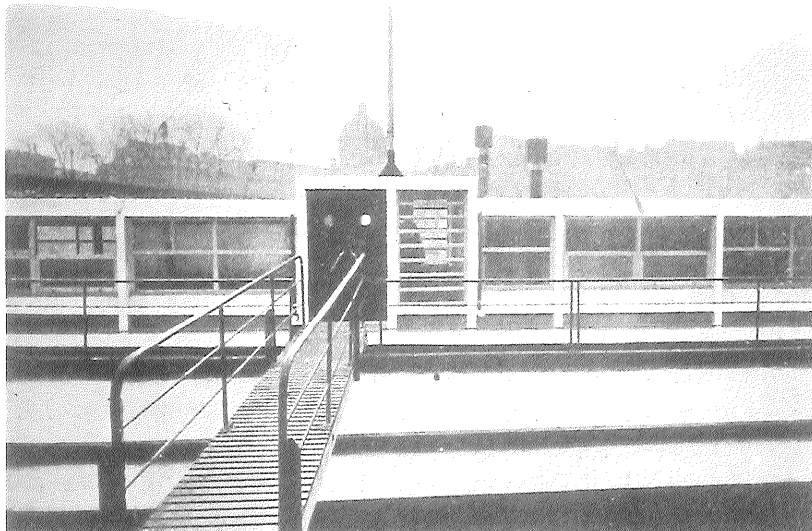
nes, almohadillados, lo que fuere, podían aparecer y aparecían en ellos. Pero Le Corbusier propone dibujar, pintar, tratar el terso, delgado y abstracto plano de la fachada como un papel o como un lienzo, sin restricción alguna. Hay aquí otra invención técnica, poco tiempo después realizada: el muro continuo de hormigón, cuya fortaleza y cuya continuidad soportan cualquiera que sea la figura. Cuando Alvaro Siza hace cualquier incisión en sus muros —y cuando hace concretamente el larguísimo hueco de la reciente iglesia de Marco de Canavezes— está aprovechando la teoría corbuseriana con el hormigón armado.

Así, pues, la fachada, y más aún la de hormigón armado, se comporta como si fuera muy ligera, casi como si se tratara de una cartulina, del material propio para hacer una maqueta. Ello nos lleva a una ilusión complementaria de la gravedad ligera, la de la inmaterialidad. Así como Mies van der Rohe desmaterializó sus edificios por medio del material más propio para ello, el vidrio, Le Corbusier lo hizo mediante la construcción maciza utilizando la blanca abstracción a la que todos sus elementos y paramentos se someten. El *piloti* no es ya una columna, sino un cilindro, tan abstracto que no señala dirección alguna y se convierte en un elemento plástico; y las paredes, construidas con la discontinuidad convencional del hormigón y del ladrillo, se tiñen también del blanco que las hace abstractas y, así, inateriales. (El muro de hormigón de Siza Vieira lo hace igualmente, y por el mismo método).

Espejismo acuático

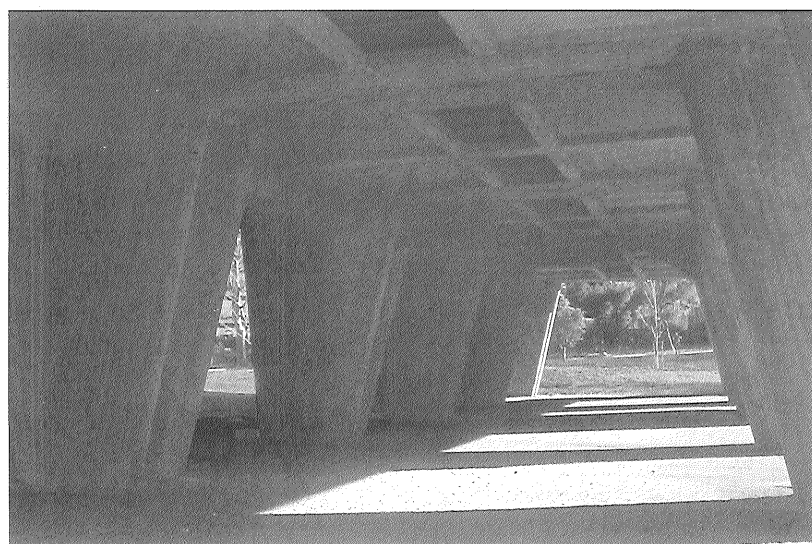
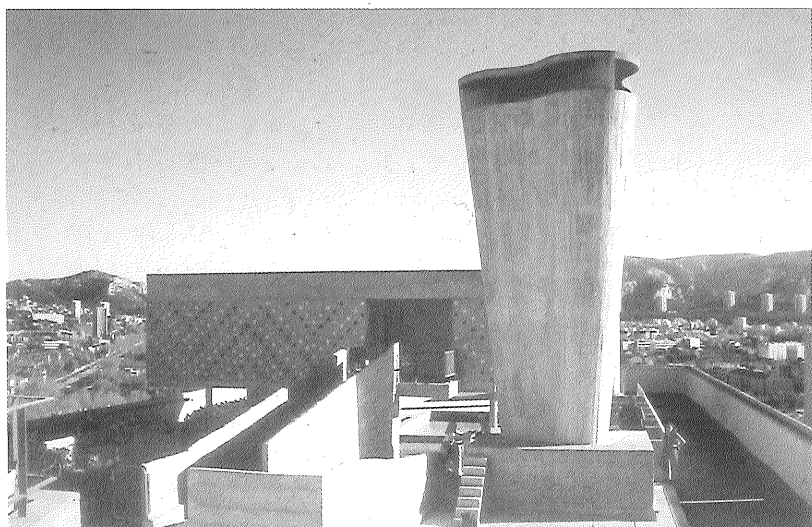
Pero la casa sobre pilotes, además de una ilusión de gravedad ligera —esto es, de una paradoja disciplinar, puramente arquitectónica—, es también una figura de lenguaje: una metáfora del palafito; es un palafito sin agua. Aunque una vez, al menos, Le Corbusier dibujó una casa sobre un agua verdadera: una villa al borde del mar, en la Costa Azul y en los años veinte. Pero en la mayor parte —o en la totalidad— de las otras ocasiones el agua no es real: es sólo una posibilidad con un destino que nunca ha de cumplirse, y, así, una fantasmal presencia inspiradora, cuya impronta ha quedado en las formas nacidas de ella que intensamente la evocan en silencio.

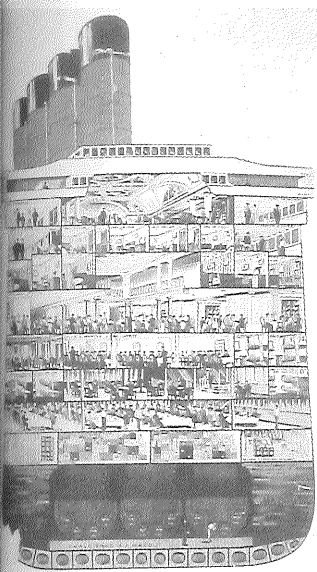
Como paradigma de la casa sobre pilotes, la Villa Saboye (París, Poissy, 1928-1931) se presenta ante nosotros como si se asentara sobre el agua y tuviera que defenderse de ella dejándola pasar por debajo. La casa extiende sus finas patas y redondea su garaje, que se somete a la forma roma adecuada para el paso del agua, al perfil de un tajamar.



En esta página:
barco fluvial para el Ejército
de Salvación, de Le Corbusier,
Paris, 1919.
Azotea y planta baja de la
Unidad de habitación de
Marsella, de Le Corbusier.

En la página siguiente:
sección de un transatlántico.





Pero, ¿porqué el agua? ¿acaso eran los palafitos, al asentarse sobre el “no lugar” por excelencia que es la superficie acuática, los ejemplos más valiosos en cuanto más capaces de sugerir la idea de una casa perfecta precisamente porque podía erigirse sobre cualquier sitio, por trasladable? Quizá una completa autonomía sólo podía pensarse, efectivamente, sobre el agua, convirtiendo a ésta en el ilusorio terreno capaz de servir la inspiración.

Le Corbusier no era un “orgánico”. No confiaba en la fusión entre arquitectura y naturaleza; sus edificios no colaboran con el terreno, sólo exhiben lo que a éste le falta. Opuesto, como en tantas otras cosas, a la integración wrightiana entre edificio y terreno, la obra de Le Corbusier mantiene una intensa autonomía entre arquitectura y lugar, paralela quizá a la del manierismo. La obra se apropia del lugar para que éste sea su instrumento y ponga así de manifiesto la fuerza de sus ideas.

Instrumento e inevitable servidumbre: tal la consideración corbuseriana del sitio, abstracto como un plano. Y, ¿no es acaso el plano del agua el único que en la naturaleza es verdaderamente horizontal, y, así, auténticamente abstracto? Resulta, pues, del todo convincente que el agua fuera su más fértil inspiradora, una de su principales metáforas.

Pero, con frecuencia, la metáfora acuática no está oculta, al menos en los textos, y él la ofreció nítida y claramente para explicar sus propósitos, como es bien conocido. Si la libertad animaba en gran medida éstos —planta libre, fachada libre... — nada mejor que las embarcaciones para conseguirla. Esto es, si de desmentir la condición inmueble se trataba, los barcos eran más libres aún que los palafitos.

Resulta bien significativo al respecto que Le Corbusier proyectara un barco fluvial para el Ejército de Salvación, que fue además realizado (asilo flotante, París, 1919). Y es éste un barco que en muchos aspectos parece una casa, por lo que si lo consideramos junto a las Unidades de Habitación, mucho más tardías, se forma con ambos ejemplos una sofisticada figura de lenguaje: el barco es una casa —las Unidades—, la casa es un barco —el asilo flotante—. Una doble metáfora cruzada que los lingüistas llaman quiasmo.³⁷

El trasatlántico fue, en efecto, una creativa metáfora para el maestro suizo en cuanto era una idea de ciudad completa, como bien sabemos. Pero también en cuanto ciudad autónoma, en cuanto trasladable, repetible, que simula haber navegado hasta elegir el puerto en que al fin fondeará para siempre.

Las ilusiones en las Unidades de habitación son por ello múltiples. Múltiples metáforas, que constituyen así una verdadera alegoría.³⁸ Pero esta alegoría, o metáfora continuada, tiene todavía como soporte otra intensa figura, aunque ya no sea ésta exactamente de lenguaje, sino de pensamiento, y que es lo que conocemos como paradoja, que ya se ha tratado bastante. Paradojas eran ya la gravedad ligera y la inmaterialidad.

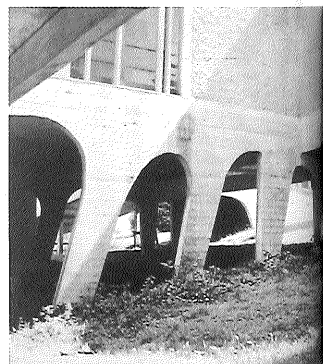
La paradoja de las Unidades es evidente: siendo la arquitectura de naturaleza inmueble —tan inmueble que este adjetivo, convertido en sustantivo, resulta ser el sinónimo precisamente de la palabra edificio— se asimila a un barco, esto es, a un vehículo náutico, concebido precisamente no para otra cosa que para moverse. Le Corbusier se inspiró en esta paradoja —en esta ilusión primaria— y la eligió como marco de una creación arquitectónica de primer orden en la que insertar —esto es, seguir inspirándose— un completo rosario de metáforas.

El gran barco, ya varado y habitado —pensemos en la *Unité* de Marsella, sobre todo— evita el agua mediante sus grandes pilotes redondeados, como si tuviera que defenderse de una posible avenida o marea que, en realidad, no llegará: semeja el gesto de la mujer que se arremanga la falda para dejar pasar el final de una ola; o el del pescador desprovisto de botas, pero que no renuncia a entrar en el río, descalzo, con las perneras de los calzones subidas, para lanzar mejor la cucharilla. Agua, barcos, personajes... ¿fueron los personajes inspiradores también de Le Corbusier?

Agua y monasterio

Si queremos seguir con el agua, es interesante y conveniente pensar también en el convento de La Tourette (Eveux-sur-l'Arbresle, 1956-59), edificio que nos permitirá comprobar como la incisiva poética del surrealismo está profundamente implícita en esta arquitectura corbuseriana, aunque sea tan sólo en modo parcial. Es el de La Tourette uno de los edificios más extraños y originales del mundo, que hace de la tradición un uso tan atractivo como desgarrado y violento.

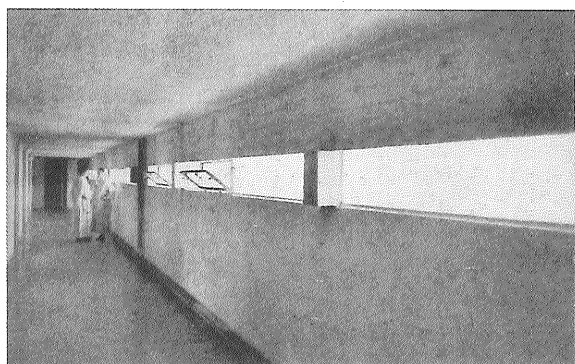
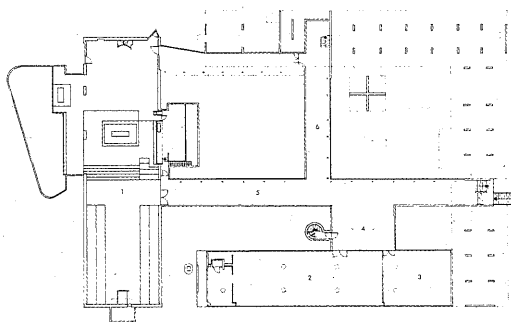
El edificio tiene una disposición tradicional para los conventos; esto es, una disposición claustral, de crujías en torno a un patio; pero dicha disposición sólo cuenta con la galería correspondiente a ella en los pisos altos de las habitaciones. En el piso bajo y principal la galería no existe, y el patio permanece tan sólo como un inquietante vacío hacia una ladera, sobre el que cruzan itinerarios ajenos a la disposición superior.



Convento de La Tourette, de Le Corbusier: encuentro del edificio con la ladera, planta baja y corredor de las celdas.

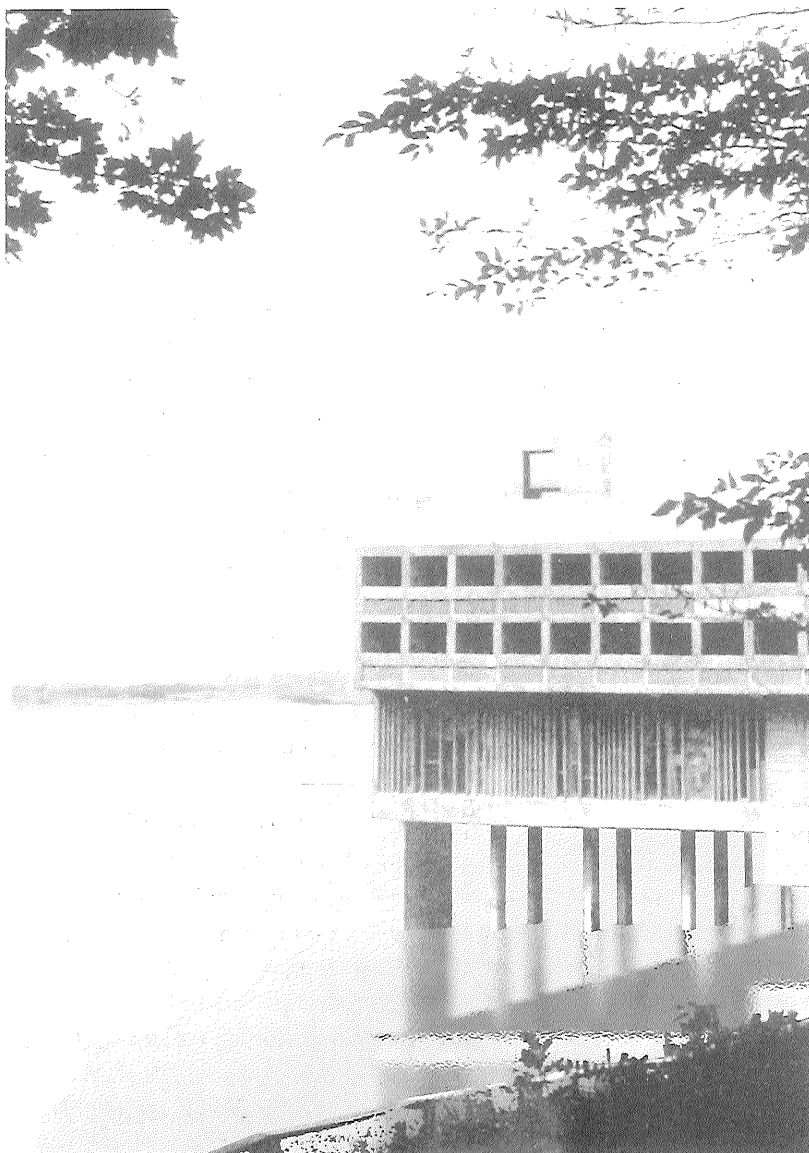
Se trata de un mecanismo compositivo muy propio de Le Corbusier, la superposición de las plantas como estratos horizontales con carácter y planimetrías diferentes, patente en la Villa Savoye como ejemplo inicial, paradigma de tantas cosas. Los estratos que constituyen el convento se fundan o soportan en un terreno en pendiente, pero sin escalonamiento ni adaptación alguna a ella. Esta pendiente es absolutamente ignorada mediante sus planos horizontales y distintos; esto es, como si el edificio fuera un muelle marino o fluvial; como un club náutico sobre el agua: como si de nuevo ésta, fantasma inspirador, estuviera allí. Resulta en extremo interesante imaginar La Tourette en el agua, como en la ilustración que se acompaña.³⁹

Suelos en el techo, patios en el aire



Que el techo se convirtiera en suelo sin renunciar a las ventajas que ambos suponían es otro de los temas más conocidos de Le Corbusier. El segundo de los principios para una arquitectura nueva, esto es, la idea del techo jardín, o jardín suspendido, como ilusión de suelo mágicamente elevado, fue empleada por el maestro suizo como abundante inspiración, muchas veces velada como tal ilusión por la condición abstracta de las formas.

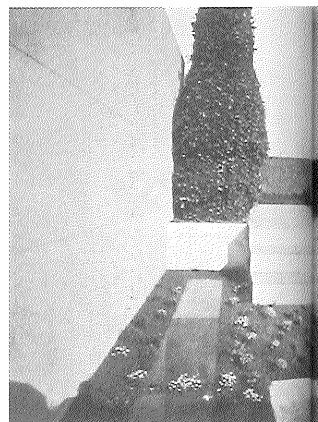
Pero una vez, al menos, la usó como pura escenografía, en parte intensamente teñida de surrealismo: la vivienda en los áticos de M. Charles de Beistegni, en los Campos Elíseos (París, 1930-31), es una casa con tres techos jardín —*trois jardins suspendus*— muy distintos: dos de ellos se disfrazan completamente de jardines propios del suelo —suelos en el techo—, y lo hacen de una manera especialmente intensa. Pero el más alto se concibe como un salón que debería estar techado, aunque lo esté sólo por el firmamento parisino, y dotado de chimenea y de muebles. Una habitación en la que el techo hubiera desaparecido sin que por ello se produjera cambio alguno.



Reconstrucción de la imagen de La Tourette como si el monasterio estuviese sobre el agua (montaje de Luis Díaz Mauriño).
Terraza - jardín naturalista y terraza surrealista de la vivienda Beistegui, en París, 1930-31.
Primera solución de la terraza - jardín en la Villa en Garches.

Puede decirse que se trata en este caso de una de las figuras de lenguaje más populares y coloquiales; esto es, la de la ironía, que supone dar a entender lo contrario de lo que se hace (dice). Pero es una ironía chocante y paradójica, altamente figurativa —chimenea barroca, sillas de estilo—, y próxima así al surrealismo daliniano.

Hay muchos techos jardín en la obra de Le Corbusier, todos los que se quiera. Recomiendo mirar, por ejemplo, el del proyecto para la Maison Guiette (1926) y el del primer proyecto para la Villa en Garches (1926), tan extraordinario y de doble altura, que transmite absolutamente la idea de que se está en el terreno verdadero.



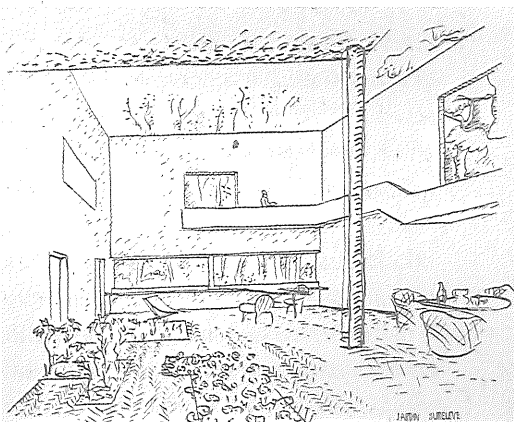
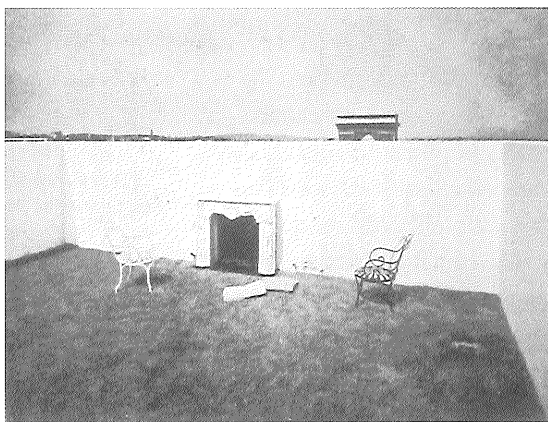
En todos ellos ese sueño ambiguo, mágico, mitad inspiración, mitad decorado: el techo es el suelo, el suelo es el techo. (Es decir, otro quiasmo de conceptos cruzados).

Le Corbusier enseña en sus obras completas un techo jardín abandonado a raíz de la guerra. Lo comenta del modo siguiente:

*"1940 Débâcle!-Exode! Paris se vide. Le toit-jardin, au huitième étage demeure seul. Canicule 1940 et canicule 1942, hiver, pluie ou neige... le jardin abandonné réagit, ne se laisse pas mourir. Le vent, les oiseaux, les insectes apportent des graines. Quelques unes trouvent leur milieu favorable. Les rosiers se sont révoltés et sont devenus de très grands églantiers. Le gazon est devenu de l'herbe, du chien-dent. Un cythise est né; un faux sycomore. Deux brins de lavande sont devenus des buissons. Le soleil commande, le vent (là-haut) commande. Les plantes et les arbustes s'orientent et s'installent à leur aise, selon leur besoins. La nature a repris ses droits. Depuis ce moment, ce jardin-là est laissé à son destin. On n'y touche jamais; des mousses recouvrent la terre, la terre s'appauvrit, mais des végétations trouvent leurs comptes..."*⁴⁰

Un techo jardín abandonado, que se transforma como un jardín abandonado cualquiera y alcanza así una dimensión poética. Pero ¿acaso el techo jardín no está destinado al abandono, aunque el jardinero no lo haga? ¿no es el techo jardín un extraordinario invento que, sin embargo, no se usa nunca, permaneciendo como un paraíso virginal?⁴¹

Ignoro si Le Corbusier era consciente de esta condición, de la tendencia a no usar nunca las azoteas, aunque estén ajardinadas, de que allí permanezcan, solas, las sillas de jardín destinadas a unos usuarios que

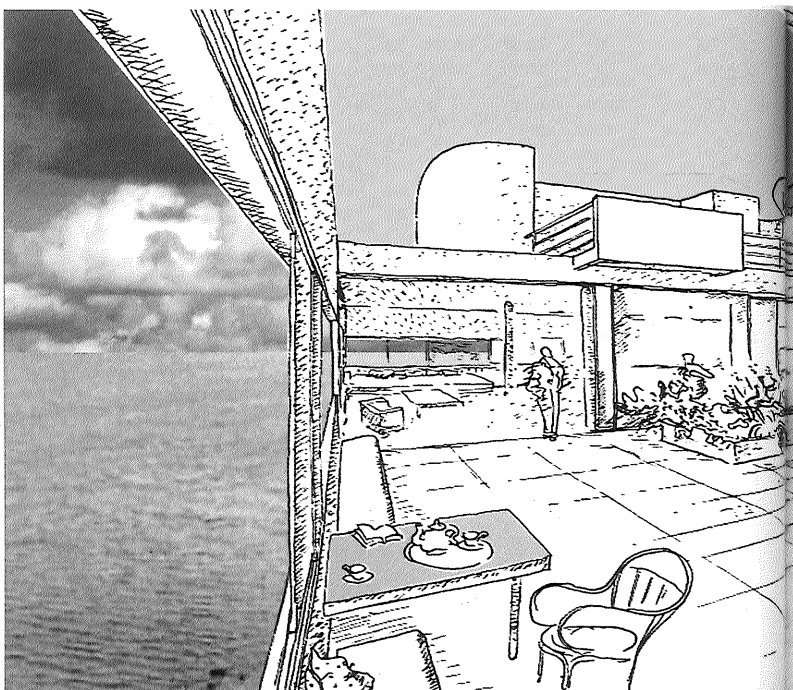


no llegarán y que ellas representan, pacientes, de modo imperturbable, como personajes de un escenario permanentemente quieto. Por eso el techo jardín es una ilusión todavía mayor, múltiple: un paraíso virgen, siempre soñado pero nunca usado.

Alegoría y paradoja en Villa Saboye

La Villa Saboye tiene, como vimos, el efecto o metáfora acuática y tiene también techo jardín: es decir, una ilusión de un determinado carácter en su primer estrato y de otro diferente en el tercero.

Son estos estratos de una independencia formal absoluta, radical, y en una independencia tal está basada la complejidad y el extraordinario atractivo de esta gran obra maestra. Pero ha de notarse como las inspiraciones protagonistas no están tanto en los estratos ya citados y analizados como en el intermedio o principal: hay allí un patio, abierto al paisaje, aunque cerrado como espacio —como escenario—, pero que parece que, en cuanto tal patio, le correspondría estar en el suelo. Está sin embargo en el aire, sostenido por las “patas” del palafito. Otro gesto surrealista.



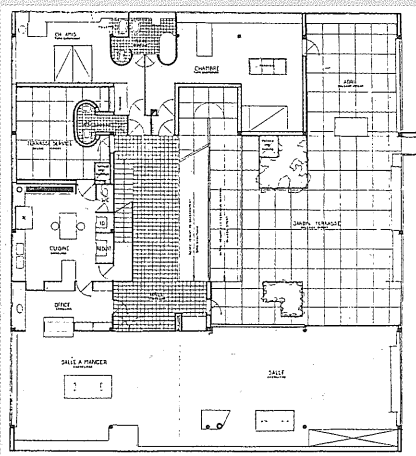
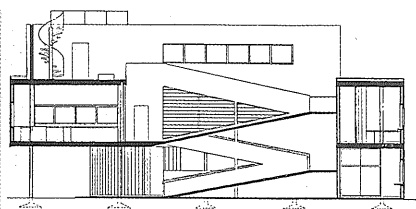
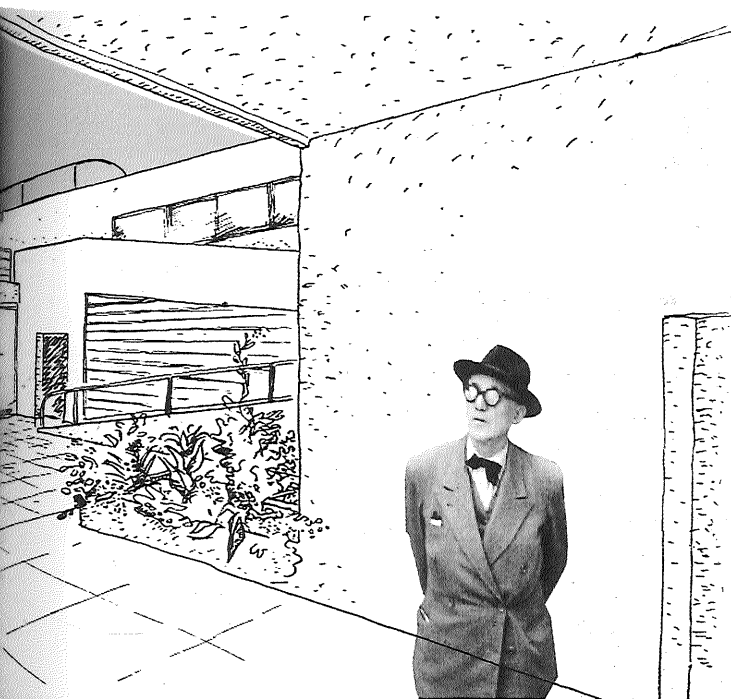
La Villa Saboye es también una alegoría, o metáfora continuada, constituyendo la terraza del piso principal la ilusión más intensa e importante. Pero, si en cuanto a los techos-jardín se ha comentado con frecuencia —el mismo Le Corbusier lo hizo— la importancia que tuvo para él la visión de los terrados de las ciudades mediterráneas, no ha sido tan observado el hecho de que esta terraza es una traslación y una transformación del patio clásico.

El patio clásico era un “centro particular del mundo”, un paraíso privado, pero a su perfección le faltaba algo: las vistas. Como ya se había insinuado en el renacimiento y realizado muchas veces en su larga

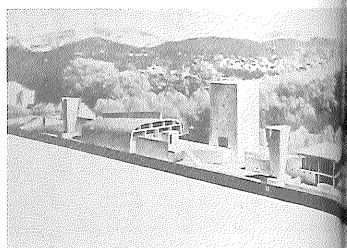
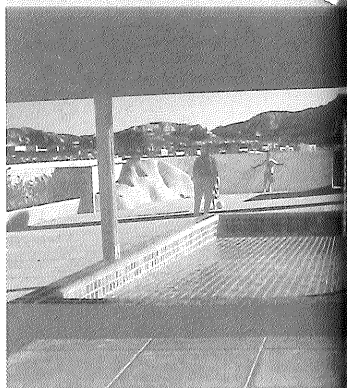
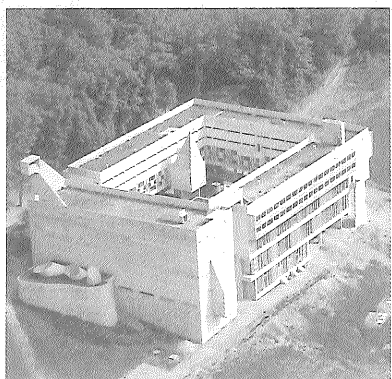
Villa Saboye: reconstrucción de la imagen de la terraza como si la casa estuviera sobre el agua (montaje de Luis Díaz Mauriño). Sección y planta principal.

tradición, Le Corbusier abrió el patio a las vistas, combinando así las virtudes del “palacio claustral” —la perfección del patio como espacio propio— con los de la villa manierista, el pórtico alto o terraza desde el que mirar. No en vano el edificio se llama “villa”, y , así, su mirar desde lo alto es para ella una cuestión también fundamental.

Pero esta mezcla es la de dos arquetipos en realidad contrarios: el de la casa patio, relacionada con el lugar y vuelta sobre sí misma, y el de la villa, casi autónoma con respecto a su enclave y abierta hacia el exterior, cuyas vistas domina con su altura. Se trata así de otra intensa y lograda paradoja.



Y el patio o terraza es, pues, extremadamente complejo en su concepto; esto es, de una muy ambigua y atractiva naturaleza: ni patio en el suelo ni suelo en el techo. Patio abierto al paisaje, si se quiere, o habitación techada por el firmamento, si se desea así. En él no se sienten los pilotes, solamente se disfrutan sus efectos visuales de dominio. Pero, además, el espejismo acuático se hace tan fantasmal como presente; el habitante, aquél que nos imaginamos degustando en la terraza el café que Le Corbusier mismo dejó preparado, disfruta del paisaje de su prado sospechando acaso que la hierba no es tal.



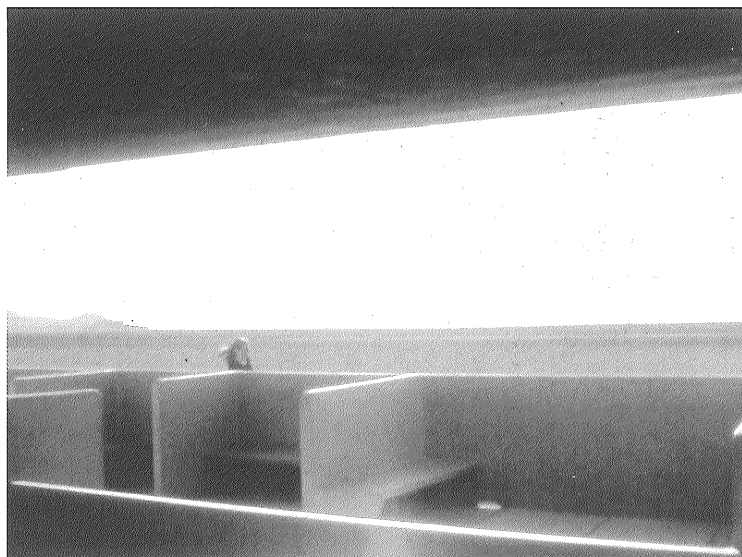
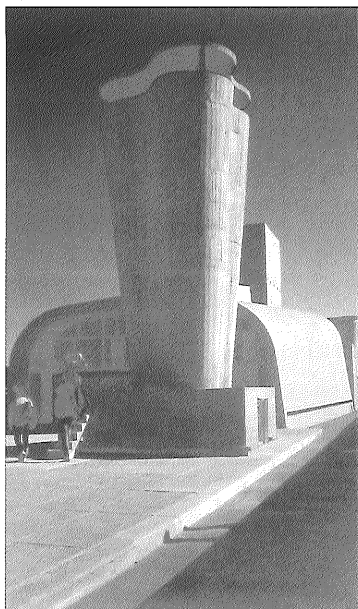
Sobre la rampa se han dado ya muchas explicaciones. He aquí otra: la rampa une alambicadamente todas estas ilusiones, estos tres estratos radicalmente autónomos, pasando por ella a escenarios diferentes, tan opuestos como complementarios. De ahí la importancia y notoriedad de este acceso lento e inclinado. Y de ahí también que Villa Saboye sea —como el convento de La Tourette, como la *Unité* de Marsella— un lugar ilusorio por excelencia, una grande y compleja alegoría.

Monasterio de La Tourette:
visión general y detalle de la
azotea.

Vistas de la azotea de la
Unidad de habitación de
Marsella y maqueta de dicha
azotea construida como si
fuera independiente
o se hallara sobre el terreno.

Aunque faltaría todavía un aspecto, y es el carácter también ilusorio del uso de la terraza-patio, aunque esté al nivel de las estancias y habitaciones principales. Pues el propietario ¿tomará café verdaderamente donde Le Corbusier se lo preparó, donde para ello le dejó una mesa de piedra? La mesa, en todo caso, representa esa posibilidad, convirtiéndose también en una ilusión, en un virginal paraíso. La Villa Saboye, nunca habitada, constituye la ilusión imposible de estancia feliz, de estancia paradisíaca, para todos aquellos que la admiramos, que soñamos en vano con habitarla.

Algunos otros suelos elevados de Le Corbusier no son domésticos. En el secretariado de Chandigarh hay calles en el techo por las que podrían discurrir incluso animales. En el convento de La Tourette, las cubiertas se dispusieron para dotar al edificio de un paseo abierto —ya que no hay galerías claustrales bajas—, pero el piso de hierba y los altos muros que apenas dejan ver otra cosa que el cielo se inspiran, o fingen, ser una huerta encerrada entre muros.



En el trasatlántico varado de Marsella, la terraza invita a verla como la cubierta de un buque; bien sabido es y tantos objetos estimulan al viajero para aceptarla así. Los antepechos son altos para mirar tan sólo el horizonte: a un lado el mar, en los otros, la tierra. El barco está anclado, quizá, y parece desde arriba que podría zarpar, aunque nunca lo hará.

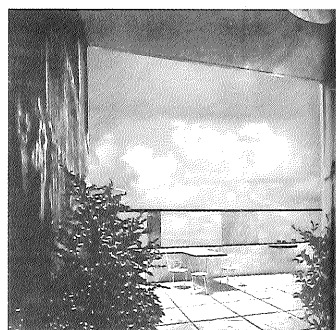
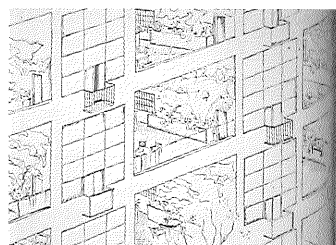
Espejismo acuático, cubierta de barco y suelos en el techo. La ilusión se complica en el trasatlántico marsellés, pues su cubierta puede ser entendida también como un patio o huerta sobre el suelo, como la cubierta de La Tourette, y que Le Corbusier mismo demostró al hacer una maqueta y unos planos por separado. Pero, bien sea el viajero del petrificado buque que dialoga con mar y tierra, o sea también, y alternativamente, el habitante del patio escultórico que mira al cielo, el visitante del edificio marsellés penetra en cualquier caso en un territorio mágico, de alta ambigüedad y de alta complejidad ilusoria.

Casas en el cielo

Pero además de suelos en el techo y de patios en el aire, Le Corbusier proyectó también casas en el cielo, idea mágica que se produjo con anterioridad a casi todos los casos tratados. De la observación de las celdas de los cartujos nacieron los Inmuebles-Villas (1922), de los que sólo se construyó, como es sabido, una unidad para el pabellón de *L' Esprit Nouveau* (París, 1925, Exposición de Artes Decorativas).

Le Corbusier había visitado una Cartuja en Italia, y quedó absolutamente seducido por las celdas de los frailes, verdaderas casas independientes para cada uno, que compensan la austeridad de su vida con el lujo espacial de sus moradas: casas de dos alturas, con capilla particular, que constituyen una agrupación en "L" y que encierran un patio con la celda vecina y con una tapia.

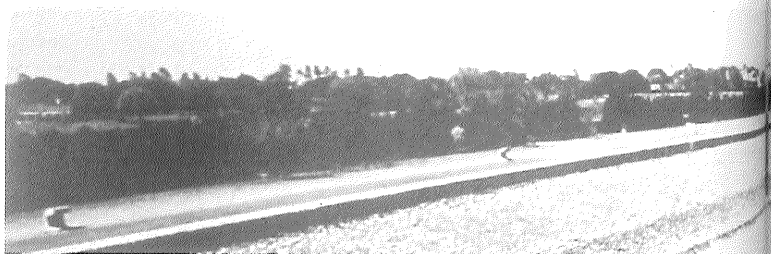
Proyectadas con esa disposición, provistas de un salón a doble altura y de una terraza también doble que hace las veces de patio y sirve de mirador hacia fuera —de nuevo la combinación de casa patio y villa— las viviendas de los Inmuebles-Villas se apilan unas encima de otras, y quedan suspendidas en el aire, situadas en el cielo con todas sus ventajas, pero fingiendo también ser suelo —con todas las suyas— mediante la gran terraza de doble altura. El fortísimo atractivo ilusorio y espacial de esta disposición, paradigma y sublimación del traslado de las virtudes de la vivienda unifamiliar hasta los edificios en altura, explica la ascendencia que esta idea nunca construida tiene todavía para la arquitectura contemporánea.



Una idea ilusoria; otro paraíso virginal.

Lagos duros

Puede considerarse el centro de la ciudad de Chandigarh como un teatro múltiple, de repetidas, complejas y quietas escenas. Como en la ciudad helenística, como en tantas ciudades de la historia pasada, en el centro de Chandigarh se celebra el permanente drama de los poderes, y, así, edificios al modo de personajes, representan, como petrificados animales, el papel de Asamblea, de Palacio de Justicia, de Palacio del Gobierno, de lugar de la Burocracia. Teatros menores —como el que preside el edificio de la meditación, personaje siempre en sombras; el que preside la mano abierta, o el que se celebra en el foso y jardín delantero de la no construida casa del Gobierno— acompañan a la escena principal.



Diversas vistas del lago Sukhna, en Chandigarh.

Pero, dejando a un lado este fascinante y plástico centro —cuya maqueta expresa lo que de ciudad ideal tiene, de virginal paraíso perdido— posemos ahora nuestra mirada en un gran rasgo situado fuera

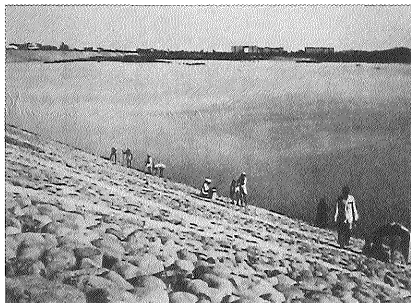
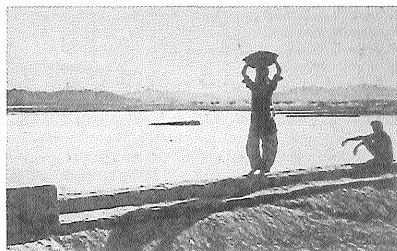
Dibujo de las fachadas de los inmuebles-villa, de Le Corbusier.
Montaje del pabellón de l'Ésprit Nouveau, de 1925, como si estuviera en un edificio en altura (de Luis Díaz Mauriño).

de aquél: el gran estanque llamado lago Sukhna, creado al prolongar en 1955 el "bulevar de las aguas" con la construcción de una gran barra mixtilínea de 4 Km. de largo.

Esta lámina acuática, la mayor de todos aquellos espejos allí realizados, se presenta como un estanque mediante dicha geometría y la de las superficies planas e inclinadas que forman las paredes del vaso; pero aspira simultáneamente a ser entendida como un lago mediante la transformación del carácter que aquellas superficies sufren al revestirse con grandes cantos rodados incrustados en la solera.

Pues la gran lámina se ofrece como catalizador del clima, pero también como imagen, como paisaje. Estanque de geometría casi pura, se disfraza de naturaleza con la máscara de los cantos rodados y convierte el desierto en un oasis sin perder su condición de estanque artificial. Ya que en el teatro —en los teatros de Chandigarh, como en los teatros antiguos— basta a veces la máscara naturalista para caracterizar sin más al personaje.

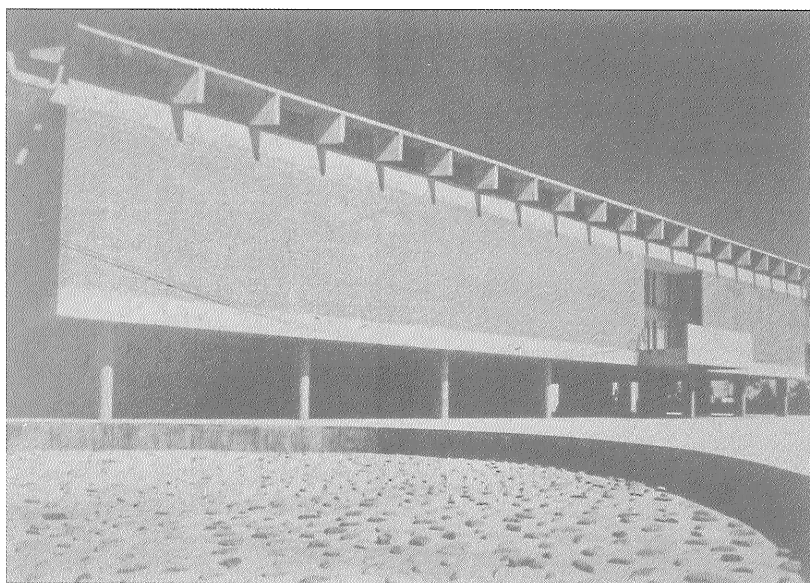
Lagos duros y estanques blandos. En el Museo de Arte, igualmente en Chandigarh, un estanque oblongo se convierte en naturaleza mediante su forma y el revestimiento del fondo, también de cantos rodados. Pero su condición artificial de estanque queda igualmente señalada por el corte recto y exacto de la sección, por la situación separada y simbólica que adquieren los cantos rodados y por la confusión del ovoide naturalista con una forma propia de un cuadro moderno.



Aunque quizá lo más curioso y atractivo de esta ilusión es lo que se complica y enriquece con lo que tiene también de elipsis: el estanque es una representación de sí mismo, pues está proyectado como falso estanque; esto es, para no tener agua.

¿Fue este estanque un préstamo tomado de la Villa Mairea aaltiana, el primer lugar en donde una piscina se disfrazó de lago? Quizá, y por parte de Le Corbusier, de ser cierto, no representaría más que el cobro de una deuda, ya que Aalto, aunque su personal talante tanto lo ocultara, tomó muchas cosas de Le Corbusier. (Pero ¿quién no lo hizo?).

El estanque blando es así una representación tan alegórica como abstracta, una alusión simultánea a la naturaleza y a una pintura de



Museo de Arte en Chandigarh, de Le Corbusier: estanque seco.

tiempos que, por pasados, eran ya heroicos. El lago duro lleva al paisaje urbanizado la magia ilusionista de un surrealismo de extremada pureza. Todo ello velado, escondido, manifestando su calidad de instrumento propio de la inspiración

Teatro sacro

Pero volvamos un instante a La Tourette. No ya para sentir la presencia metafórica del agua, ni para pasear por la huerta mágicamente elevada. Volvamos para observar primero unos momentos el ascético y abstracto templo, casi cruel, tan frío y desnudo que no parece católico.

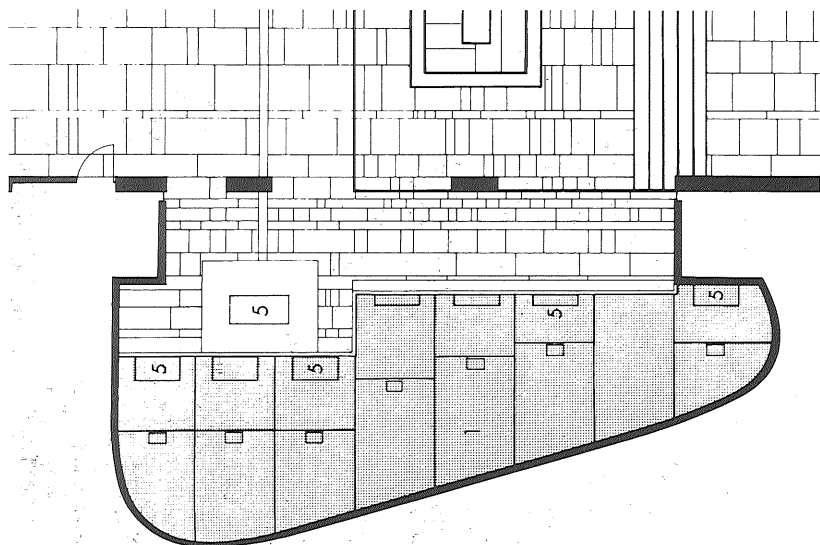
Pues desde él se puede tomar el camino iniciático hacia una representación de muy otro orden, una representación teatral y figurativa. Para ello en la sacristía ha de bajarse por una angosta escalera y coger después un camino subterráneo bajo la nave; y es como si este tránsito nos llevara a otro mundo —acaso al otro lado del espejo—, pues allí, en la cripta, un escenario insólito nos espera.

El volumen externo de esta cripta pertenece a la escultura arquitectónica moderna tan practicada por Le Corbusier: con sus paredes mixtilíneas y con sus tres lucernarios inclinados, es una manifestación pura y abstracta, un emblema del modo de entender ciertos volúmenes por parte de su autor, tal y como existen también en otros casos del convento. Desde fuera ya lo habremos observado.

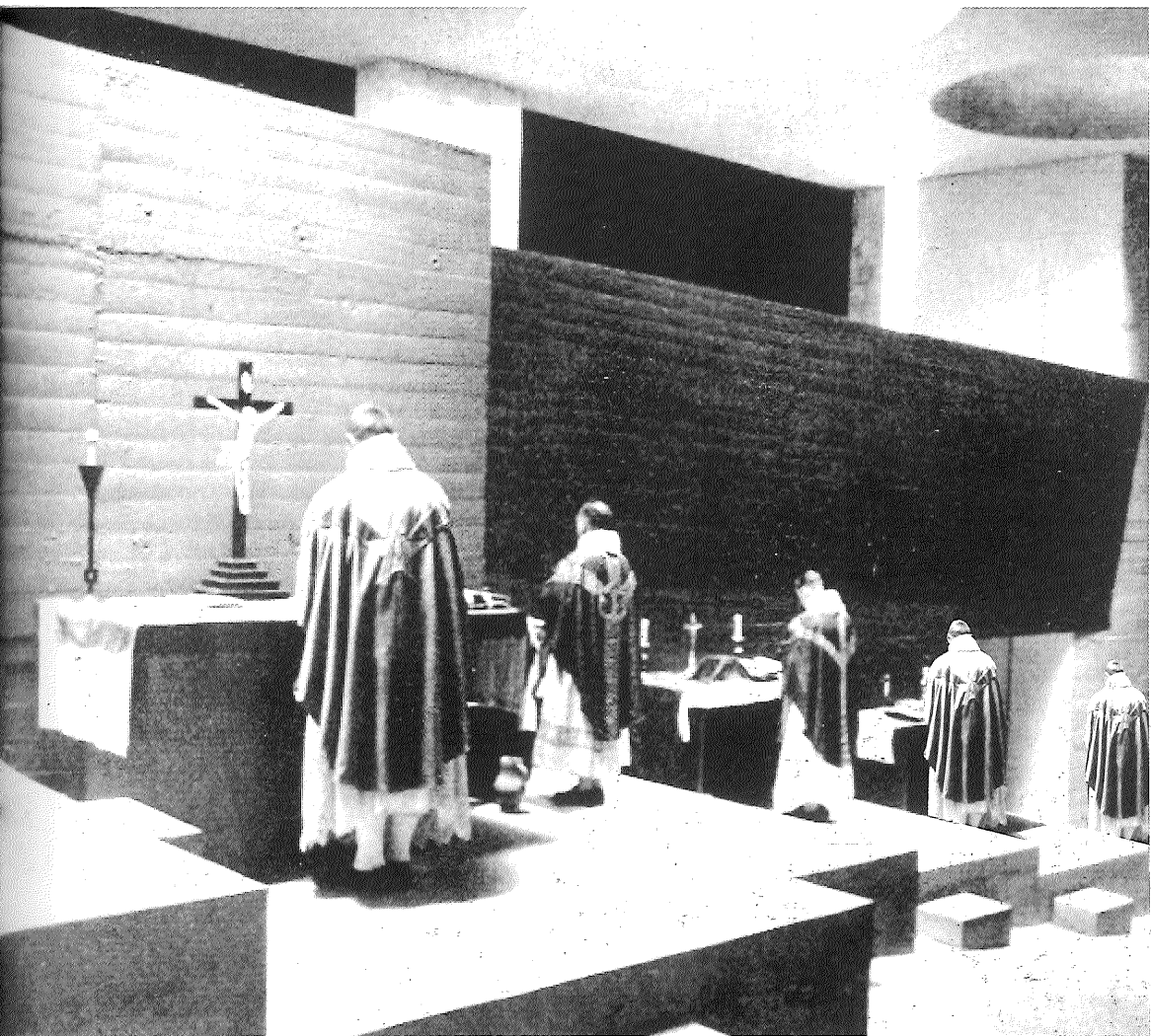
Pero dentro de esta cripta, y al contrario que en la iglesia, toda abstracción se pierde, o, al menos, queda convertida en una abstracción parlante, si se prefiriera nombrarla así. Al ingresar en la cripta nos encontramos con un espacio que sube, con una cuesta escalonada con suelo de guijarros. A nuestra derecha hay siete altares distintos sobre siete plataformas, todas ellas en diferente nivel. A la izquierda, la pared inclinada y curva se revela como una representación naturalista —¿la ladera de una escarpada peña?—, signo que nos permite entender el espacio ascendiente como un camino procesional (¿el camino del Gólgota, quizá?), como un lugar de peregrinaje, sólo simbólico, pues en realidad se interrumpe enseguida.

Los altares forman parte del programa de la iglesia del convento, son los disponibles para curas, forasteros o no, que han de decir misa, aunque sea sin fieles, y sustituyen a las capillas de las iglesias tradicionales. El emocionante camino truncado, iluminado por tres planetas de diferentes colores —blanco, azul y rojo— tomará su auténtico valor en aquellos días en los que se digan siete misas, todas ellas acaso en un momento distinto, mientras los peregrinos —también ilusorios— se paran o continúan después de persignarse.

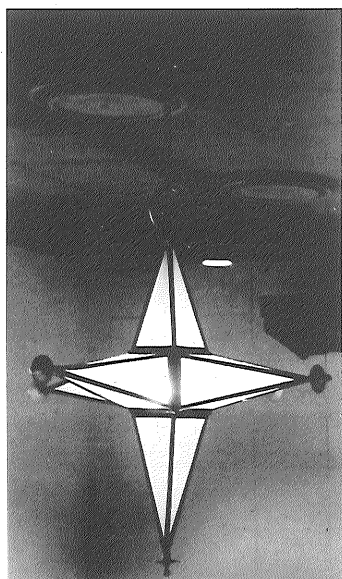
La escena que Le Corbusier imaginó, al menos en su inconsciente, conecta de nuevo con el surrealismo —aunque ahora estamos tentados a decir que es con la obsesión religiosa de Buñuel con quien parece enlazar— y vuelve a manifestarse con una extraordinaria e intensa ambigüedad en la que conviven lo representativo y lo abstracto sin que ambos términos de la inspiradora escenografía puedan separarse o distinguirse.



Planta y detalle de la cripta de La Tourette, de Le Corbusier. Montaje de siete curas diciendo misa en dicha cripta (de Luis Díaz Mauriño).



En las ilusiones, en efecto, también se vive. Pues si es indudable que la arquitectura es expresión tectónica, constructiva, y también plástica y abstracta, no es menos cierto que también se soporta en lo ilusorio, y lo contiene o afirma, en el sentido en que se ha visto. Y aunque podamos —y quizá debamos— considerar este ingrediente como algo tan sólo parcial, tiendo a creer que muchas obras modernas, como las de Le Corbusier, no pueden ni existir ni explicarse del todo sin considerar el importante peso de este ambiguo y mágico recurso.



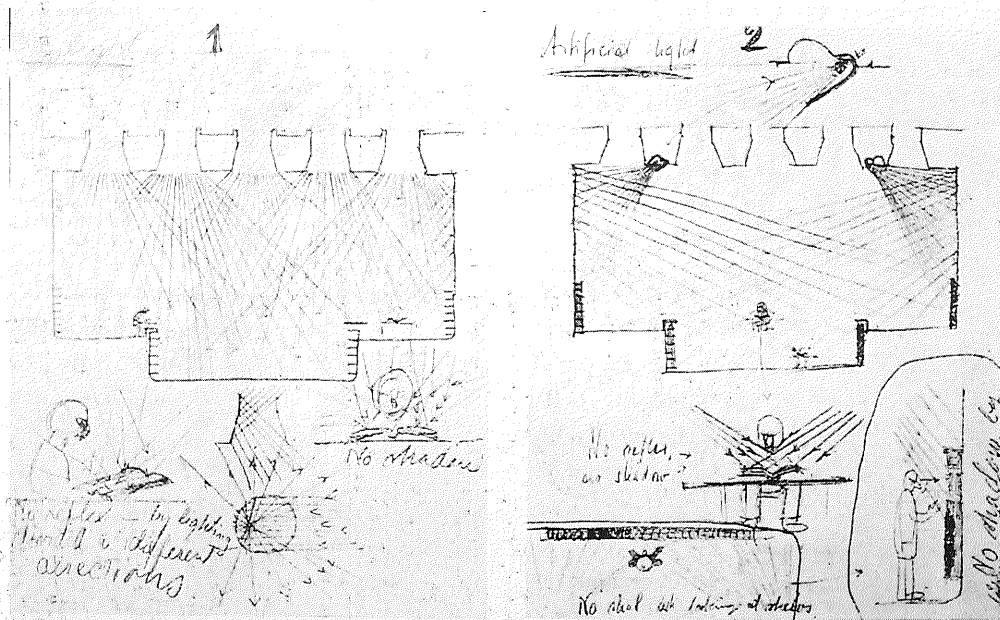
LAS FORMAS ILUSORIAS COMO INSPIRACIÓN EN LA ARQUITECTURA DE ALVAR AALTO⁴²

Alvar Aalto (1898-1975) ha sido considerado el más joven de los maestros modernos, aquél que sin renunciar a la arquitectura racionalista supo enriquecerla, eliminando su esquematismo y dotándola de contenidos que la hacían más completa. Pero Aalto no empezó siendo un moderno, sino que inició su camino profesional practicando el nuevo clasicismo, inventado y promovido por Asplund, hermano mayor en que se miraron casi todos los arquitectos nórdicos de su tiempo.

De Asplund heredó Aalto aquella manera, y, con ella, gran parte del romanticismo vernáculo que ambos habían tomado de sus respectivos maestros. La modernidad aaltiana fue, pues, incubada en un ecléctico y sabio crisol, más antiguo, y desde el que queda explicada, en buena medida, su rica y compleja forma de hacer.

Y, dentro de lo dicho, de Asplund tomó Aalto también las formas ilusorias. Ello queda patente en el salón de actos de la Casa del Pueblo de Jyväskylä (1923-24), en el que hizo que las lámparas tomaran la forma de estrellas, representando así la noche. Que, para esta sencilla sinécdoque, Aalto se había inspirado en la noche de muchas lunas del Cine Skandia de Asplund parece evidente, como también es claro que era ésta su primera aventura en la representación ilusoria, por lo que se produjo de un modo mucho más prudente que el maestro nórdico. Representar la noche mediante la repetición de estrellas resultaba mucho más moderado que con las muchas lunas. En primer lugar, porque las estrellas sí se repiten en el firmamento nocturno, y, en el segundo, porque la figuración dada a las estrellas es completamente inequívoca, y no cuenta con la ambigüedad de los globos del cine de Asplund, que pueden interpretarse, o no, como la luna repetida.

Algún detalle más podemos encontrar en la Casa del Pueblo de Jyväskylä. Son dos cortos soportes en la escalera principal, contruidos con hormigón pero bajo la figura de unas ánforas. Una representación que se acerca a las cariátides, y en cualquier caso al cultivo de la arbitrariedad formal que fue propio del eclecticismo y que, con una mayor



ingenuidad intelectual, pero con una mayor ambición arquitectónica, eliminará la arquitectura moderna.

Se trata, en cualquier caso, de ilusiones escenográficas, algo tímidas, pero capaces de ponernos sobre la pista de estas cuestiones en la arquitectura aaltiana, y que permanecen ligadas a la manera antigua de proceder. Será más adelante cuando podamos ver que las formas ilusorias han tomado en la arquitectura de Aalto un valor más moderno y más profundo:

El mágico día de los muchos soles

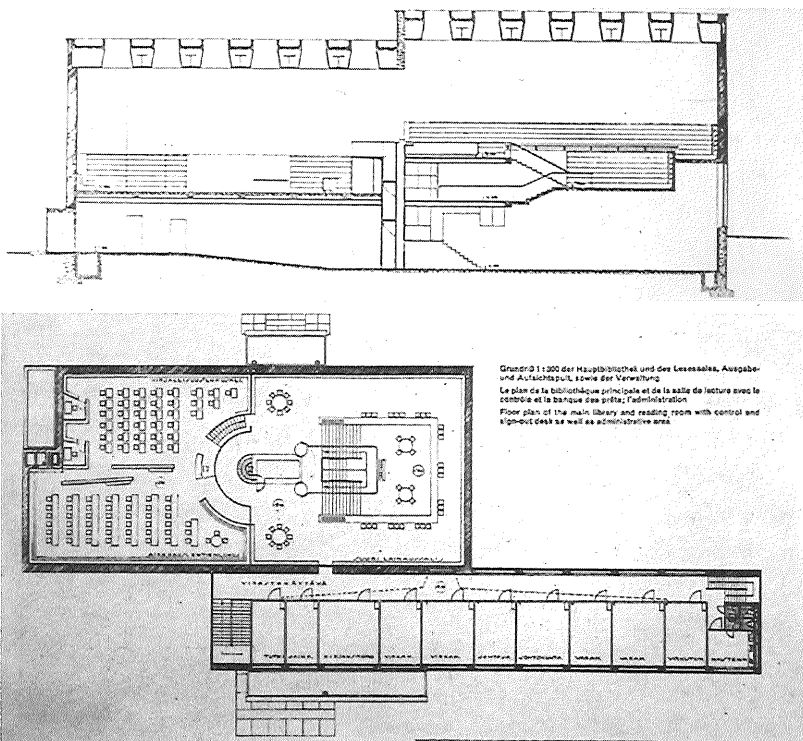
Cuando Aalto era profesor del M.I.T., un alumno le hizo una ingenua y embarazosa pregunta acerca de cómo se proyectaba que, al parecer, no respondió.⁴³ Pero la pregunta le provocó la reflexión sobre su propio modo de hacer, a la que respondería sólo más adelante, cuando contestó a una encuesta de la revista *Domus* (1947) con el famoso artículo "La trucha y el río".⁴⁴

En él explicaba como, al proyectar, analizaba primero todos los aspectos racionales en torno al edificio requerido, dedicándose luego a dibujar de

En página 96 anterior:
lámpara de la casa del Pueblo
en Jyväskylä, 1923 -24,
de Alvar Aalto.

A la izquierda, croquis de la
sala de lectura de la Biblioteca
de Viipuri.

A la derecha, sección
longitudinal y planta principal
de la Biblioteca de Viipuri.

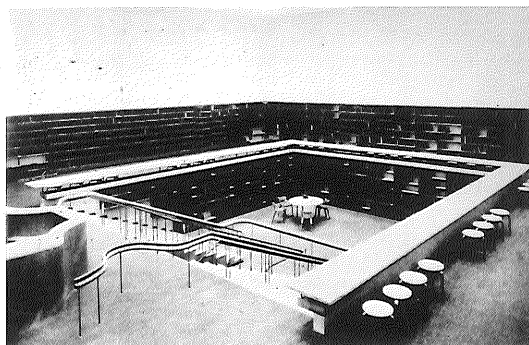


un modo inconsciente (sic) y de forma continuada hasta que, en un dibujo concreto, fuera capaz de identificar la idea sobre la que podía basarse el proyecto que debía hacer. Confiaba en lo inevitable de esta aparición y lo comparaba al modo instintivo en que el salmón, nacido en el río y emigrado a la alta mar, encontraba de nuevo su río de nacimiento, donde volvería a procrear.

Concretó el asunto poniendo el ejemplo de la Biblioteca de Viipuri, que surgió del dibujo de una serie de laderas o terrazas naturales, iluminadas por varios soles: al ver aquel esbozo irracional pensó que, efectivamente, podía hacerse una sala de lectura con diferentes niveles de suelo e iluminada por repetidos lucernarios redondos.

Aalto encontró así un modo mucho más profundo y mucho más moderno de trabajar con las formas ilusorias. Puede decirse que los soles repetidos, el mágico día de muchos soles, no está muy lejano de la noche mágica de muchas lunas del asplundiano cine Skandia, pero ambas metonimias están separadas por características muy diferentes.

En el caso de la Biblioteca de Viipuri, la metonimia no busca tanto, o sólo, la fabricación de una escenografía, como llegar a situar a ésta en cuanto fuente inspiradora del inicio del proyecto. Las formas ilusorias



modernas —tal y como hemos visto ya en muchos otros casos— se trasladan así desde el efecto escénico hasta la base misma del proyecto arquitectónico. Y, finalmente, y habiendo cumplido ese fundamental papel inspirador, como tales escenografías no permanecen muy claras, muy identificables, pues quedan veladas por la condición abstracta de las formas modernas, no siendo decodificadas por ningún espectador que no esté en realidad previamente avisado.

En esta página:
vistas de la sala de lectura de
la Biblioteca de Viipuri, de
Alvar Aalto.

En página siguiente:
detalle y vista general de la
sala de conferencias del
mismo edificio.

Y ello a pesar de que sean conducidas hasta el final, hasta sus últimas consecuencias. En Viipuri, la inspiración de las terrazas naturales llevó a la disposición de la sala en diversos niveles, dándole el tan atractivo y funcional espacio que bien conocemos. Los soles, ordenados a marco real, iluminan y caracterizan por completo dicho espacio, cuyo naturalismo —la condición ilusoria de espacio al aire libre— está reforzado por la pared vacía y blanca que queda ente las estanterías y el techo que —como en la Biblioteca de Estocolmo de Asplund— representa el vacío, la inexistencia del material. Y como en Estocolmo, se produce una paradoja, o, si se prefiere, una tergiversación del carácter, ya que una biblioteca nada tiene que ver con un espacio al aire libre.

El hallazgo de los lucernarios redondos fue muy importante para Aalto, que, como bien sabemos, los empleó con alguna frecuencia, acaso conducido por la mitificación del sol que, debido a su presencia tan escasa, resulta tan lógica para los países nórdicos.

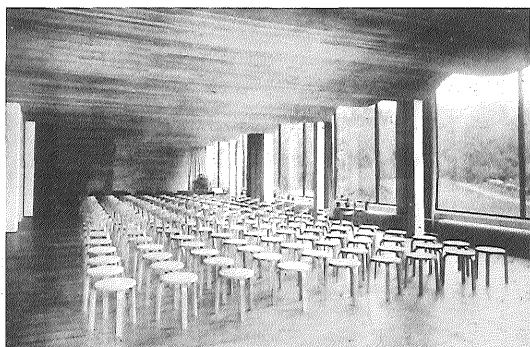
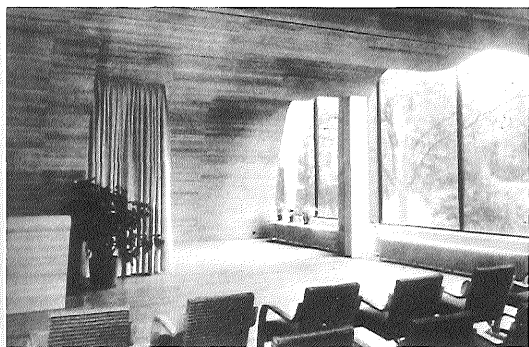
Pero sigamos todavía con la Biblioteca de Viipuri, pues la sala no agota las formas ilusorias. Vayamos a la otra sala, la de conferencias, donde se construyó el famoso techo de madera y ondulado.

Es éste techo un techo acústico, necesario por la gran longitud de la sala y para tapar las vigas de la estructura, y así lo demostró el proyectista con sus conocidos dibujos en sección y con una maqueta iluminada. Pero también —y no de forma menos importante, pero más interna al proceso

del proyecto— es un modo de vencer el esquematismo de los espacios lineales, verdadera obsesión de Aalto, que los empleó con frecuencia, pero evitando sus limitaciones. La disposición del techo ondulado, diseñado según la sección longitudinal de la sala, permitió que fuera esta sección y no la transversal, la que se encargara de la configuración de este espacio, evitando así la repetición indefinida de la sección corta como modo convencional de configurar los espacios lineales. Aunque ha de advertirse que este recurso ya lo había empleado en la citada sala de lectura, pues también allí es la sección longitudinal y no la transversal la que se encarga de la configuración del recinto. Probablemente sean éstas las primeras veces que, en la historia de la arquitectura, se alteró la forma lineal mediante este simple e inteligente recurso.

Pero, además de esta importante misión, el techo ondulado es también una forma ilusoria, una prosopopeya de animación, pues parece fingir un movimiento, o una vida, que en realidad no tiene. Como un oleaje congelado, o momentáneamente quieto, que parece que va a volver a moverse aunque no lo hará, este techo inició las ilusiones de movimiento que otras veces encontraremos en la obra aaltiana. Y no acaban aquí las cosas en la sala de conferencias de Viipuri. Esta sala, debido a su excesiva longitud al acomodarse a la dimensión del cuerpo de oficinas, se había dividido en tres partes de posible separación. Siguiendo más o menos estas partes, los asientos son de tres clases: en las primeras filas están los soberbios sillones aaltianos de madera laminada y diseñados en aquella época; después hay varias filas de sillas y, por último, otras filas compuestas de taburetes. No cabe duda que, con este cambio en los asientos, serán las primeras filas las que se ocupen, evitando el vicio del público de quedarse atrás.

Pero, además de esta virtud, los asientos, al ser diferentes, sustituyen y representan mejor a las gentes que los ocupan. Si todo asiento tiene algo de antropomórfico, de representación humana, los asientos diferentes mejoran dicha representación al acercarse algo más a las diferencias de



aspecto entre las distintas personas. Por este medio, la sala de conferencias finge con cierta fortuna no estar nunca del todo vacía.

Casa como teatro: Villa Mairea

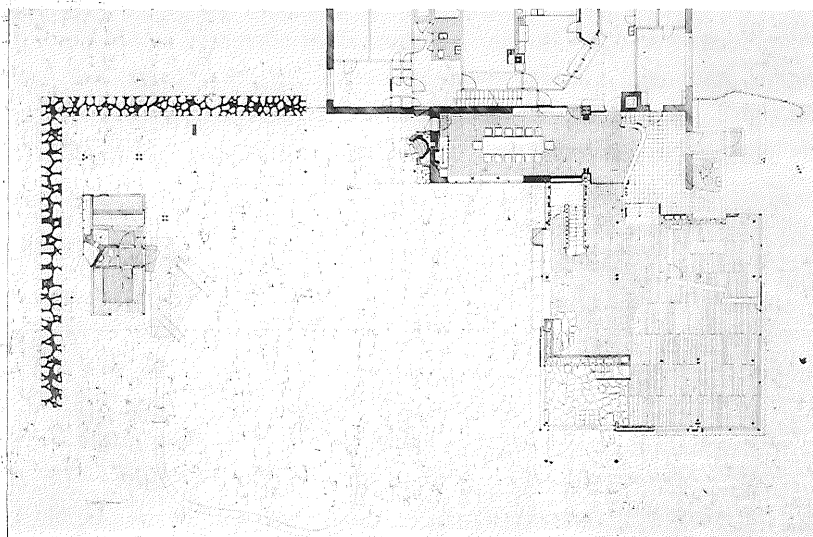
Entre la Casa del Pueblo de Jyväskylä y la Biblioteca de Viipuri, Aalto había hecho otra intervención ilusoria, bastante singular. Se trataba en este caso del edificio para el periódico *Turun Sanomat*, en Turku (1927-29) y del escaparate vertical dispuesto en la planta baja. Para este escaparate pensó que se proyectara en él, y a gran tamaño, una diapositiva con la primera página del periódico del día, sustituyendo así la vitrina de exposición del diario que es costumbre tener en los edificios de las sedes de éstos.

Es una forma ilusoria muy parcial, que interviene poco como base para proyectar pues afecta sólo a dicho escaparate y que es además de carácter tradicional al ser escenográfica. Por contra, es una idea muy moderna en sus medios, que anticipa conceptos muy semejantes a los que, tantos años después, harían popular a Venturi. Anotémosla como un hecho aislado y parcial, pero que completa el desarrollo del asunto que nos ocupa en la obra aaltiana. Y ha de añadirse que no era éste un recurso del todo original, pues había sido propuesto ya por los hermanos Vesnin para el edificio del periódico *Leningradskaya Pravda*.

En esta página:
planta baja de Villa Mairea,
1937-39.
Dibujo del escaparate del
edificio para el periódico de
Turku, 1927 - 29, de Alvar
Aalto.

Como en la Biblioteca de Viipuri, en la Villa Mairea (1937-39) intervinieron también las formas ilusorias. Igualmente afectarían, y en gran

En página siguiente:
detalle de entrada Villa
Mairea.

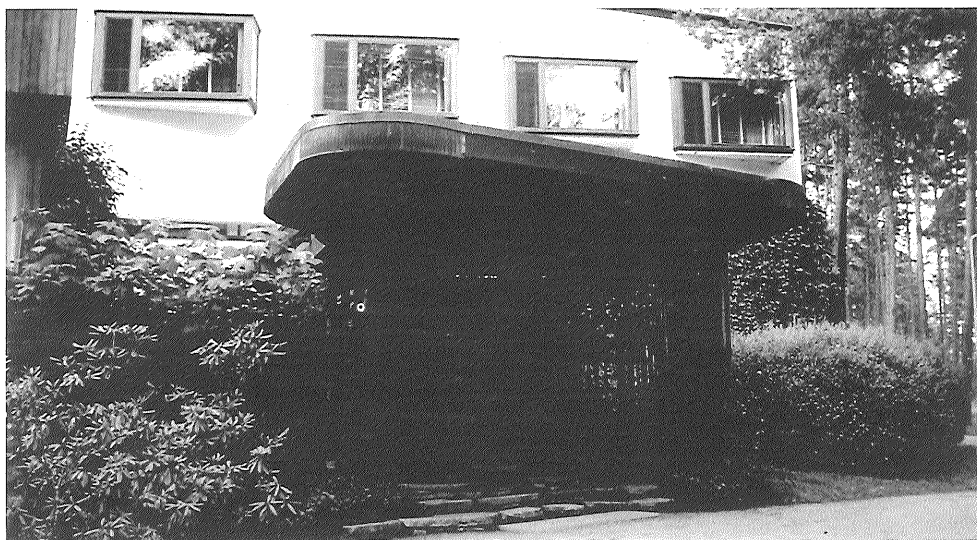


modo, al Pabellón finlandés de la Exposición de Nueva York de 1939, por lo que las tres grandes obras maestras del primer período de la obra de Aalto —quizá las más celebradas de toda su carrera— están afectadas por el argumento que construye este libro.

Villa Mairea es una casa moderna, de matriz corbuseriana en cuanto se configura mediante plantas concebidas como estratos de disposición independiente, superpuestos y contruidos sobre pilotis y con losa de hormigón armado. Y que toma forma de L, primero, y de C, al reunirse con la sauna, para constituir una casa patio; esto es, con el jardín a modo de un patio abierto al que la casa rodea por tres de sus lados.

Si entramos en ella quedaremos sorprendidos al acceder por unos escalones de piedra, demasiado rústicos, al porche que forma una marquesina curvilínea, marquesina insólitamente soportada en apariencia por un pilar compuesto de pequeños troncos atados entre sí y limitada en uno de sus lados por una celosía realizada mediante varetas de árbol sin desbastar. Es como si la casa, que exhibe la evidencia de su modernidad, nos avisara en su entrada de que algo singular ocurre con ella, pues, aunque sea en detalle, elementos rústicos procedentes de una tradición que diríamos vernácula forman parte de su diseño.

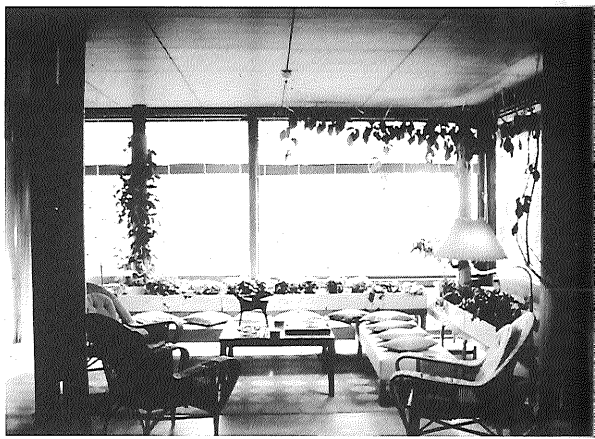
Si entramos, nos encontramos de nuevo con varias celosías, una de ellas la de la escalera, también compuestas por varetas, o por troncos de pequeño diámetro, aunque ahora están perfectamente trabajados como cilindros pulidos y barnizados. De otro lado, los *pilotis*, pintados de negro y así de un material deliberadamente desconocido, son cilindros con cuidadosos arrollamientos de cuerdas o con forros de madera muy



ligera. Algunos de estos *pilotis* están aislados, pero otros se han duplicado, o triplicado.

¿De qué material son estos soportes para hacer que se repitan en vez de realizarlos más gruesos? Ya he dicho que deliberadamente no se sabe, aunque lo más probable es que estén contruidos con tubo de acero y rellenos de hormigón. Pero no se sabe cual es el material ya que éste no importa, pues, independientemente de él, los soportes tienen, por encima de todo, un papel representativo. Ya que tanto éstos como los demás cilindros de madera que tanto se repiten en el interior de la casa representan el bosque, que aparentemente se ha respetado, permaneciendo dentro de la vivienda cuando ésta se ha construido. Los soportes se repiten porque figuran ser troncos de árbol, acompañados por los demás pequeños troncos, y, así, juntos, constituyen el bosque, que está dentro. La casa quiere enraizarse perfectamente con la naturaleza y ha

En esta página:
vistas de la estancia de Villa
Mairea.
En la página siguiente, detalle
de amoldamiento en un
soporte de Villa Mairea
y vestíbulo del Ayuntamiento
de Seinäjokky.



representado su ansia de este modo. El anuncio que hemos detectado en la entrada tenía este significado.

Los soportes, como ya se ha dicho, están forrados con elementos vegetales livianos, a veces en forma de arrollamiento. Resulta en extremo interesante esta protección o decoro añadida a estos soportes, pues, a la luz de la representación de los troncos de árbol asumida por éstos, los recubrimientos sólo pueden interpretarse como un recuerdo de las ataduras que los troncos reales, al agruparse, necesitaban para constituir un pilar más fuerte, como ocurre en la marquesina de entrada y en la cabaña primitiva que configura la sauna. Aalto asume aquí, de una forma profunda y atractiva, la conversión que los elementos constructivos de las arquitecturas arcaicas sufrían al cambiarse los materiales y perder sentido, pero conservarse como representaciones en las archi-

tecturas posteriores. Es algo que nos remite al templo dórico y a su condición de representación en piedra del templo de madera.

Podría decirse así, sin exagerar demasiado, que la columna cilíndrica y negra con arrollamientos es un orden finlandés obtenido como representación, en otro material, de los troncos atados de las cabañas primitivas. Y obsérvese que, en otras obras, este orden, ligeramente transformado, fue utilizado con mucha frecuencia cuando Aalto revestía los soportes cilíndricos de hormigón con cerámica o con madera, sin llegar al techo ni al suelo, y dejando así ver el cilindro. Es como si pensara que el cilindro corbuseriano, construcción demasiado esquemática, necesitara el añadido de una representación, de un decoro, para convertirse en arquitectura plena, en un verdadero orden. Personalmente, no me cabe ninguna duda que Aalto empleó estas columnas con la intención deliberada de emplear un orden finlandés

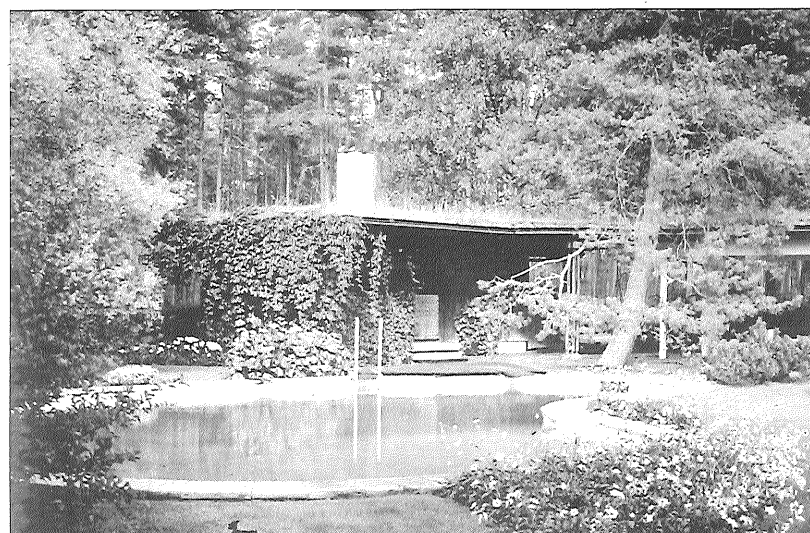


moderno, *trouvé dans la tradition*, e inventado por él mismo. Una forma de aceptar, pero también de corregir y de eliminar sus esquematismos, al racionalismo corbuseriano, y estamos así frente a una bella síntesis que explica el sentido de toda su obra. La condición institucional que tiene el empleo de estas columnas en los distintos edificios que posteriormente realizó refuerza la interpretación que aquí hago, y demuestra que Aalto pensaba que llamamos arquitectura no tanto, o no sólo, a una solución técnica directa, como a una representación de la misma en mejores y más modernos, o más duraderos, materiales. Esto es, que es principalmente el hecho de la representación el que consagra y garantiza la existencia de la arquitectura.

Pero salgamos al patio de Villa Mairea, pues siendo éste el espacio principal, podremos comprenderlo del todo a través de la representación



Villa Mairea:
vista de la terraza con
barandilla neo-plástica en
versión "rústica" y el techo
de hierba; detalle de la sauna;
y vista de la piscina (lago)
con la sauna (cabaña) al
fondo.



interna que hemos leído. En el extremo de la casa, justamente donde se inicia un porche que la une al pabellón de la sauna, hay una escalera tan empinada como rústica, y en el bulto de fábrica de piedra que forma se ha abierto una no menos rústica chimenea. Encima de esta escalera hay una terraza con una curiosa barandilla: se trata de cilindros de madera sin pintar que se apoyan unos en otros, yuxtapuestos y sin intersectarse, esto es, al modo de las sillas de Rietveld. Un lenguaje neoplástico, desde luego, pero no con maderas de sección rectangular, sino con cilindros sin pintura; esto es, con pequeños troncos. Es una barandilla de un neoplasticismo rústico, podríamos decir, por lo que ha de representar, sin duda, un pacto, un pacto entre modernidad y tradición, pista fundamental que nos permitirá interpretar la casa de modo completo.

Pues, en efecto, otros signos, menos enigmáticos, acompañan esta sofisticada barandilla. El porche racionalista que va a unirse a la sauna está cubierto con hierba y se cierra con respecto al bosque mediante un grueso murete de muy rústica mampostería, que dobla en ángulo para llegar a la sauna, y que fue dibujado con notoria insistencia en la hermosa planta divulgada por tantas publicaciones.

Al mirar a la sauna, de madera, vemos que está realizada como una construcción primitivista: tan analítica y despiezada como es sintética la corbuseriana casa. Los soportes de la sauna están formados por varios troncos atados con cuerdas, y entre ellos dejan pasar un tronco horizontal más grande que hace de viga; superiormente se disponen viguetas y encima, todavía, hay otras menores. Los pilares se apoyan en el suelo mediante una solera de piedra, un canto rodado, que tiene agujeros para recibir los troncos.

Los Gulischen, propietarios de la casa y amigos de los Aalto,⁴⁵ les habían encargado una casa que fuera moderna, pero también finlandesa. Y los arquitectos cumplieron el encargo con esta atractiva casa que contiene un teatro. La escena del teatro es el patio: allí la casa moderna y la tradicional, la cabaña primitiva —la sauna—, se abrazan en un gesto unitario, representando el optimista futuro de una Finlandia moderna que no reniega de su tradición. Que la representación es de Finlandia, y no sólo del abrazo entre tradición y modernidad, queda patente por el resto de los personajes de la escena: la casa moderna y la casa tradicional están dentro de un bosque, en uno de sus claros, y entre ambas se produce el elemento típico del paisaje finlandés, el lago. La piscina, de forma ondulada, representa un lago, y con tal intensidad lo hace —con tal intensidad se reviste con la máscara que corresponde al personaje

lago— que su sección, en vez de ser recta, como es lógico que lo sean los vasos de piscina, es curva, y se inicia con el borde a muy pequeña profundidad para ganar ésta en el centro. La repetida piscina de riñón, de la que tanto se ha abusado como simple deseo naturalista, tuvo este interesante y denso origen.

En Villa Mairea se produce, pues, una elaborada y compleja alegoría —o conjunto de metáforas—. Una alegoría que es básica e interna al proceso del proyecto y que, también, supone una literaria y simbólica escenografía. Aunque, fiel a los principios de la modernidad, la escenografía puede ignorarse, pues en gran modo está velada y no del todo explícita a pesar de la elocuencia de las pistas. Y puede uno disfrutar de la casa, del jardín, de la sauna y de la piscina, sin enterarse de otra cosa que de la buena disposición funcional de esta lograda y atractiva máquina para vivir. Ignorando que uno está en una representación de Finlandia que, ilusionada en su reciente libertad,⁴⁶ mira confiada hacia un futuro tan moderno como cuidadoso con la tradición.

Ilusionismo total en el pabellón de Nueva York

Alvar y Aino Aalto se presentaron al concurso para el Pabellón finlandés en la Feria Mundial de 1939 en Nueva York con tres proyectos diferentes, y ganaron, el primero, el segundo y el tercer premio. En los tres proyectos la idea se basaba en un volumen ciego, dentro del cual el espacio se desarrolla dándole como tal un intenso valor, dotado de gran riqueza y libertad.

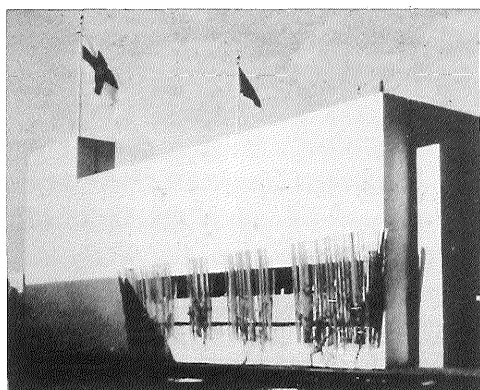
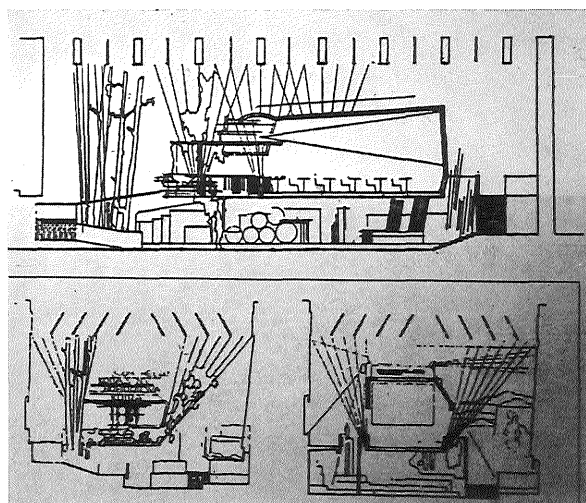
El programa pedía la existencia de un bar y de una proyección de cine, dotando esta última al pabellón de la ilusión de vida y de movimiento, que el cine supone. En aquellos tiempos, el cine, todavía joven, contenía de por sí una condición ilusoria y maravillosa, casi mágica, muy intensa. El pabellón quedaría así teñido de este carácter ilusionista al que el cine invitaba y que éste era capaz de imprimirle.

El anteproyecto que ganó el segundo premio era una caja opaca iluminada cenitalmente de modo muy abundante, quedando casi al descubierto, y con él se elaboraba una compleja ilusión. En primer lugar, el volumen externo del opaco recinto mural se entendería desde fuera como un recinto ciego y cubierto, recibiendo al penetrar en él la sorpresa de su apariencia como espacio externo, como la ilusión de un exterior natural, de un jardín o trozo de campo: troncos de árboles, vegetación, haces de líneas inclinadas al modo de varas, se proponían para

conseguirlo. Esto es, al trasponer el umbral pensando en la penetración a un interior se entraba a un mundo "otro"; como si se hubiera logrado ir al otro lado del espejo, se pasaba de la ciudad a un campo insólitamente encerrado en una caja, como si se tratara de una aérea y opaca pecera.

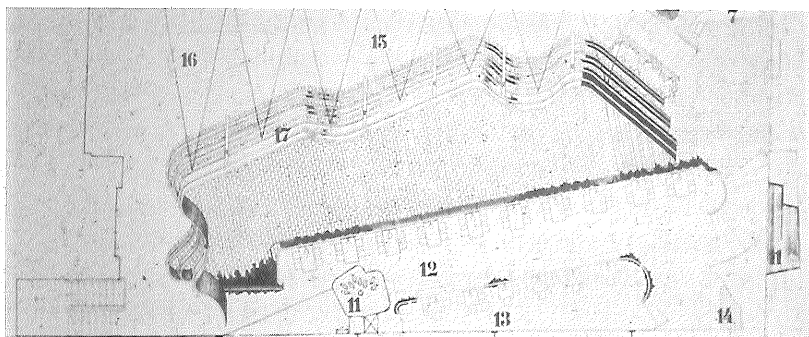
Se trataba de un efecto teatral sublimado al hacer que el espectador ingresara directamente en la escena y que tan sólo ésta constituyera la totalidad. Y era igualmente una trasposición del cine al espacio arquitectónico: lograr que el espectador, que, al apagarse la luz de la sala se siente sumergido en la pantalla, esté en verdad dentro de ella. Era, pues una ilusión que actuaba como realidad al representarla; pero, al tiempo, también una realidad que hacía las veces de una ilusión, representándola igualmente. Un teatro con su escena y una escena como falso cine. El visitante sería consciente de que entraba al pabellón de Finlandia y su

Proyecto de los Aalto que ganó el segundo premio para el pabellón finlandés de la Feria Mundial de 1939, de Nueva York.
Pabellón definitivo, exterior.



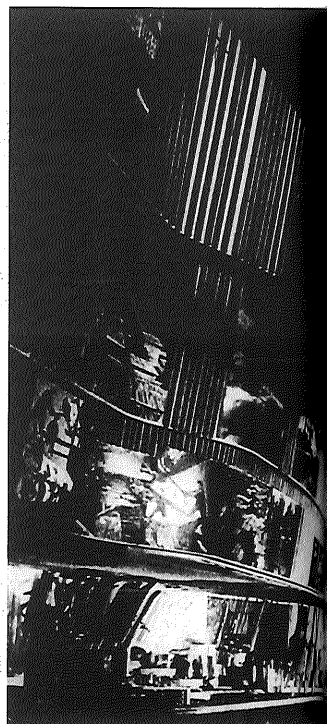
sorpresa sería que, al traspasar la puerta, tal parece que se hubiera trasladado, efectivamente, a aquel país, que está allí representado, aunque poniendo de relieve que se trata en realidad de una representación; de un teatro. Debido a la amplitud de la luz cenital, de modo que la cubierta apenas existía, el espacio devenía externo; el cine-café, obtenido al unir los dos servicios pedidos, se había dispuesto ocupando un volumen propio para tener durante el día la oscuridad necesaria, constituyendo así una suerte de pequeño edificio dentro del espacio que lo contiene y cuya presencia refuerza en modo muy considerable la condición externa de aquél.

La representación exterior permitía exhibir los productos finlandeses y serviría de adecuado vestíbulo a la ilusión más ilusoria, y, al tiempo más realista: dentro del volumen del cine éste podrá enseñarnos la verdadera

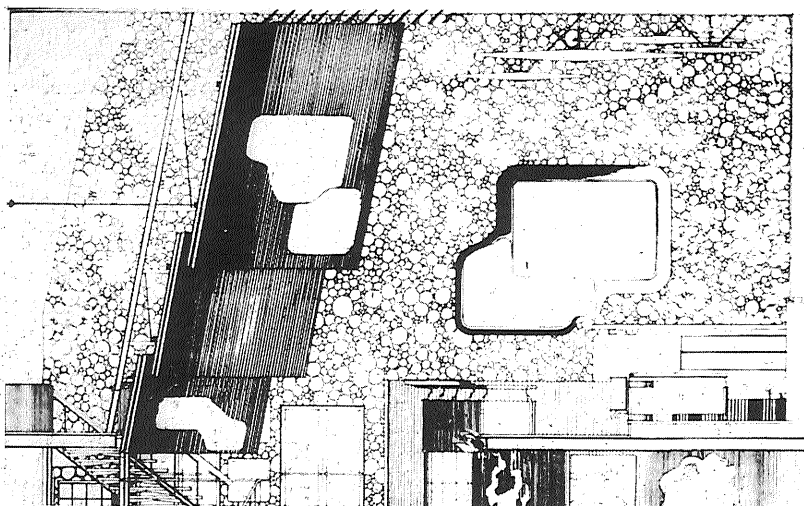


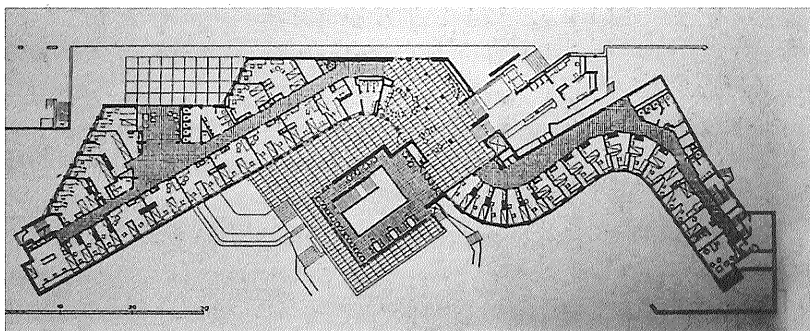
Finlandia, tan verdadera como ilusoria, pues permite sentirse como si allí se estuviera al verla a la perfección, pero verla al fin a través de un medio que materialmente no la contiene. El profundo entendimiento y el atractivo homenaje al cine que este anteproyecto suponía lograba un carácter del pabellón que fue utilizado también para el primer premio, aquél que realmente se hizo, presidiendo en él una actitud ilusionista aún más compleja y más rica.

Porque arquitectónicamente la idea de mayor alcance era la que bien conocemos a través del proyecto y de la realización del primer premio, y que es la que se caracterizaba por dar extraordinaria fuerza al uso de recursos más propiamente formales. El espacio casi ciego se ordenó mediante un sistema de tres superficies onduladas en planta, inclinadas en sección y paralelas entre sí. Estas superficies no eran continuas como tales, sino que estaban realizadas mediante lamas de madera a través de las cuales se filtraba la luz y que dejaban huecos para exponer fotografías murales y al transparente. Con ellas se consiguió un espacio verdaderamente insólito, puramente ilusionístico, pero que representa



En esta doble página, arriba: Pabellón finlandés de la Feria Mundial de 1939, Nueva York: planta, interior y sección. Y abajo, a la izquierda, planta del dormitorio de Seniors en el MIT, Cambridge, MA, de Alvar Aalto; en la página siguiente: perspectivas.

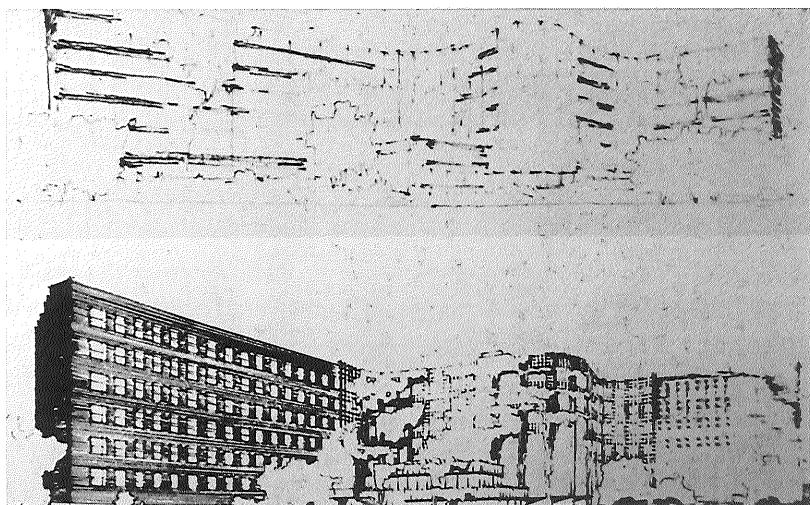




también muy diferentes cosas de diverso contenido. Frente a las grandes pantallas onduladas, y colocado en alto, se encontraba el cine-café; esto es, la ilusión más pura e intensa, verdadero símbolo de la totalidad.

El pabellón construido era una forma ilusoria absoluta, y hasta su desaparición —su vida única ya en el papel, en esas ilusiones que llamamos dibujos y fotografías— refuerza hoy esta su fundamental condición. En un primer aspecto, el pabellón se producía como un lugar completamente inesperado, insólito, difícil de entender, casi mágico: este interior tuvo que aparecer ante el visitante, después de ingresar a un blanco y absolutamente opaco paralelepípedo, como un mundo propio y complejo, sorprendente, rico en extremo, que desde fuera no podía en absoluto ser adivinado. Pues incluso la forma paralelepípedica del exterior quedaba completamente desmentida por la oblicua e inclinada complejidad interna.

Esta misma complejidad es también ilusoria en gran medida, pues no es cierto que la forma sea, en realidad, tan compleja como se presenta ante el espectador, y puede decirse así que se trata también de una represen-



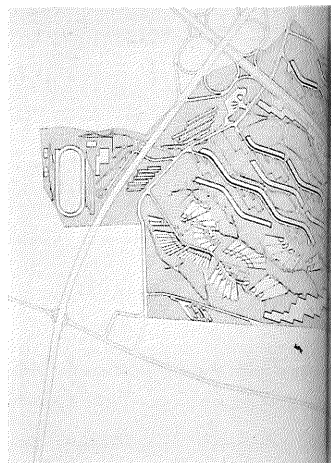
tación. Esto es, las operaciones arquitectónicas que se hacen en el diseño del pabellón no son tan complicadas como parecen.

Ya se ha dicho como se trata tan sólo de una directriz ondulada, a través de la cual desliza una generatriz, en sección transversal, que consta de tres planos inclinados y paralelos. Esto es, se trata de la forma normal de generar un espacio lineal, pero en el que la directriz no es recta. Esto se combina con la oblicuidad de disposición del espacio con respecto de la planta rectangular y con el suelo dispuesto en diferentes planos. No existe así ninguna doble curvatura, por ejemplo, que una simple cúpula tendría, ni existe mucho menos ninguna triple. Tampoco hay superficies alabeadas, pues todas ellas son cilíndricas.

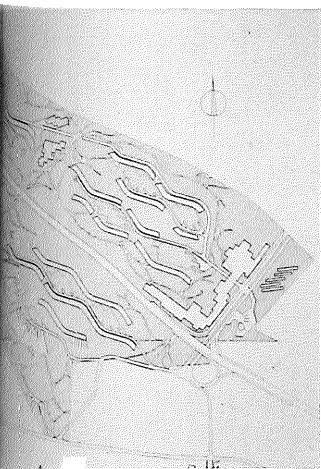
La sección transversal define las alturas del suelo y la inclinación de las superficies onduladas, siendo éstas todas las variaciones altimétricas que el diseño introdujo frente a una sección definida por una geometría ortogonal y de suelo continuo. Si dibujáramos una sección longitudinal —cosa que Aalto no hizo por innecesaria, o que, de hacerla, no la editó por su falta de interés—, veríamos como toda ésta podría ser construida con los datos de la planta y de la sección transversal, ya que la longitudinal sería completamente fiel a la geometría cartesiana, o idéntica a la transversal, no introduciendo así ninguna variación. Se trata, pues, de un espacio que tiene tan sólo una doble complejidad; esto es, que se define mediante dos de los planos cartesianos, sin necesitar el tercero.

El mecanismo de proyecto, como habíamos visto, era tan astuto como elemental: el traslado de la sección con las pantallas inclinadas a través de la directriz mixtilínea de la planta, unida a la oblicuidad de la ocupación espacial del paralelepípedo, provocaba la ilusión de una complejidad enorme y obtenía, mediante la luz, la apariencia insólita. Que la complejidad podría haber sido mucho mayor es evidente, a poco que se observe el proyecto, y hasta el inicio de las superficies inclinadas, al convertirse en un pequeño sector en no paralelas, señala uno de los muchos caminos, quizá el más inmediato, por donde podría haber ido ésta.

Pero, en un segundo aspecto, el interior finge, mediante la luz que pasa a través de las pantallas inclinadas, estar directamente relacionado con el exterior, lo que no es cierto. La luz artificial aparece como luz natural, y las pantallas se presentan como un muro cortina de cierre frente al aire libre, cuando se trata en realidad de una iluminación artificial realizada desde la cámara que queda entre las pantallas y el muro. Esta ilusión está oculta, y es así un trampantojo, pues pretende conseguir por



Planta de la urbanización para Pavia, Italia, 1966, de Alvar Aalto.



completo que se entienda como real la simple apariencia, si bien la visita nocturna haría este engaño evidente.

Hay más cosas, por supuesto: la ilusión de ingravidez de las superficies onduladas, sostenidas por una estructura oculta y que parecen flotar en el espacio, cuestión quizá inspirada en la feria de Estocolmo de Asplund y Lewerentz, y relacionada en cualquier caso con los efectos mágicos de la arquitectura moderna mediante los nuevos materiales. Está también la ilusión de irrealidad y fantasía transmitida por el asombroso resultado espacial, e, incluso, la de vida o movimiento propia de las ondulaciones. Y está también la apariencia aleatoria de la forma, falsamente gestual o aparentemente improvisada, y magistral, férreamente modelada, en realidad. Todo ello al servicio del carácter que exigía el programa; esto es, todo ello maravillosamente efímero, ferial, desaparecido, conservado sólo en la ilusión gráfica que conocemos con el nombre de fotografía.

Pero ha de hacerse notar que en este atractivo pabellón las ilusiones están tanto en la base del proyecto como en el resultado escenográfico del mismo; es decir, no se presentan veladas por las formas, sino francamente expuestas, incluso como trampantojos para el espectador. Y no constituyen aspectos parciales del proyecto, sino que forman parte del discurso central de la obra, y sin las cuales este famoso proyecto no puede ser comprendido de forma correcta.

Edificios y ciudades animadas

La línea ondulada, invariante formal de Alvar Aalto, fue utilizada por él como una forma universal para toda clase de diseños y de detalles. En el Pabellón de Nueva York de 1939 se convirtió en generadora del espacio, pero en algunas otras ocasiones se convirtió en un edificio completo. Tal el caso del pabellón de dormitorios de mayores para el M.I.T (Boston, 1946-47), donde Aalto fue profesor invitado, en buena medida debido al prestigio alcanzado por el atractivo del pabellón ferial, que hizo exclamar al propio Wright, cuando lo visitó, que "Alvar Aalto es un genio".

Varias razones conducen a Aalto para realizar un edificio de forma ondulada. Entre las razones prácticas era muy importante el conseguir de ese modo un desarrollo del edificio suficientemente grande sin tener que realizar varios pabellones y consiguiendo así dar a todas las habitaciones la buena orientación y las vistas hacia el Charles River. Entre las razones de proyecto, más abstractas, estaba el interés por seguir una disposición lineal, pero evitar los esquematismos implícitos en ella. Convertir un

segmento recto en una línea ondulada suponía la obtención de una figura que eliminaba muchos de dichas esquematismos.

La referencia a los meandros del Charles River es, por tan citada, evitable, si bien al naturalismo muy propio de la obra aaltiana es preciso darle un considerable peso. Pero en dicho naturalismo puede leerse, a mi entender, la intensidad de una nueva y atractiva ilusión.

El edificio ondulado se presenta ante el espectador en comparación con el edificio recto del que procede, apareciendo como insólito precisamente por ser distinto del normal. O, mejor aún, por parecer en realidad que es un bloque normal, un bloque recto, que se ha curvado.

Lo cierto es que el bloque, al curvarse, ha devenido en algo natural, como si tuviera vida y movimiento y como si, enseguida, pudiera volver a estirarse y, quizá, desplazarse, caminar. Es, pues, en apariencia, un edificio vivo, animado.

Planta de los apartamentos del bloque de viviendas para la Interbau de Berlín, 1955-57, de Alvar Aalto.

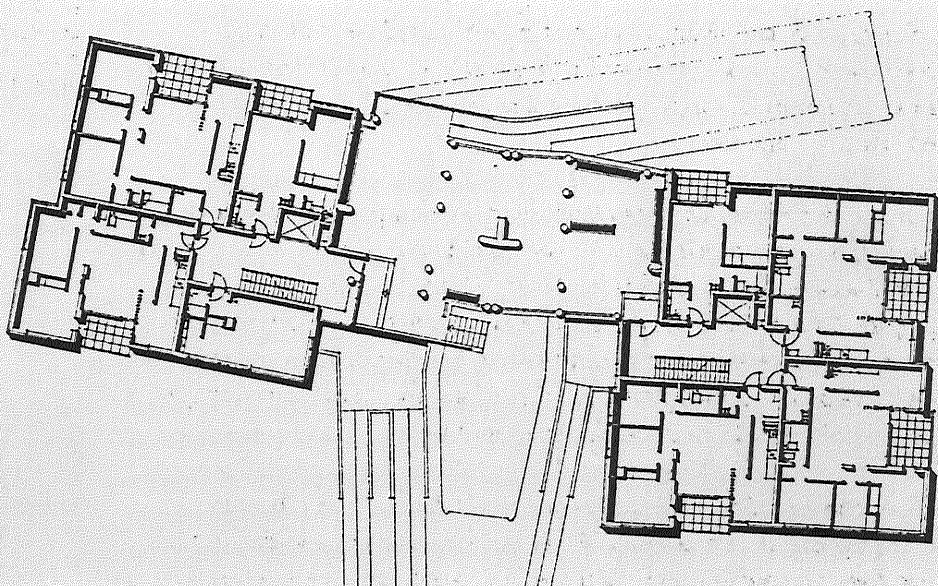
Aunque también podría entenderse de otro modo si prescindimos del naturalismo para quedarnos tan sólo con el hecho insólito de que un edificio lineal, recto y rígido, material e inanimado, se hubiera curvado y plegado a pesar de su naturaleza mineral e inmóvil. Visto de este modo se produce un intenso matiz surrealista de lo ilusorio, esto es, una idea de contenidos literarios y conceptuales relativamente próxima a la que llevó a Salvador Dalí a pintar relojes blandos.

En la urbanización proyectada para Pavía (Italia, 1966), un bloque ondulado compuesto por escalones en diente de sierra constituye la unidad básica para componer un importante barrio. El proyecto obedece a unos conceptos orgánicos que se manifiestan, en primer lugar, en su disposición mediante varios núcleos. Los bloques, que adoptan la línea ondulada para devenir figuras sin abandonar la disposición lineal, como en el edificio de dormitorios para el M.I.T., consiguen además, y en segundo lugar, ser completamente distintos unos de otros, sin que haya ninguno que se repita. La altura, el escalonamiento, el tamaño en planta, el punto de corte de la trama geométrica básica y la forma de los extremos constituyen las variables que permiten a Aalto realizar todos y cada uno de los edificios diferentes entre sí.

Ello es lo que convierte a la ciudad, de un modo más profundo, en una ciudad orgánica, ya que los edificios tienen así la igualdad que corresponde a las especies y la diferencia que afecta a los individuos. Los edificios, al evitar toda seriación sin eliminar su base tipológica común,

se revisten así de una característica que corresponde propiamente a las plantas y a los animales; esto es, a los seres vivos y a los seres naturales, en general.

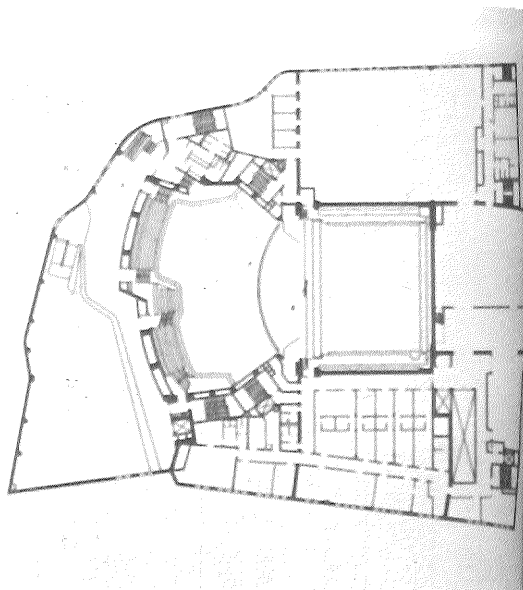
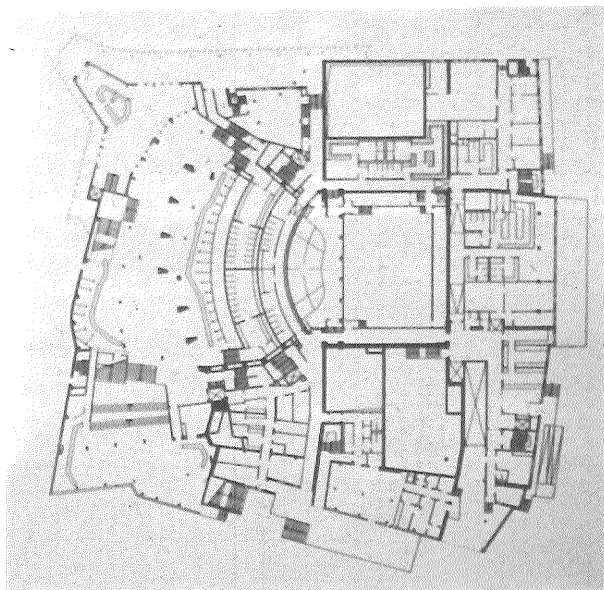
El conjunto de las líneas abstractas que grafían la ciudad se convierte así en un tema figurativo, pero tanta ha sido la fuerza de las ondulaciones y la insistencia en la individualidad que, de forma premeditada o no, se produce en ella una fuerte ilusión: la ciudad se mueve, serpentea; los bloques, individualizados y dotados de la ilusión de movimiento que crean sus ondas, parecen aludir a gigantescos animales que, en manada, se deslizan sobre el terreno.



Una ilusión tipológica

Las formas ilusorias no recorren toda la obra de Aalto. Incluso los lucernarios redondos, nacidos de la tan importante ilusión de Viipuri, fueron empleados repetidas veces, pero después abandonados.

No obstante, podemos apuntar todavía una forma ilusoria muy diferente que se produjo en el bloque de viviendas de Berlín realizada para la exposición Interbau (1955-57). Los pisos se disponen en torno al salón, que actúa como un centro de la casa, recogiendo todas las circulaciones. Esto es, actúa al modo de un patio, aunque éste no existe y sólo se conserva su ilusión, pues, naturalmente, el salón está cubierto y se ilumina por la terraza. Es una ilusión tipológica, podría decirse, estricta



mente arquitectónica, y relacionada con la utopía de los maestros modernos al pretender llevar a las viviendas colectivas las perfecciones propias de las unifamiliares.

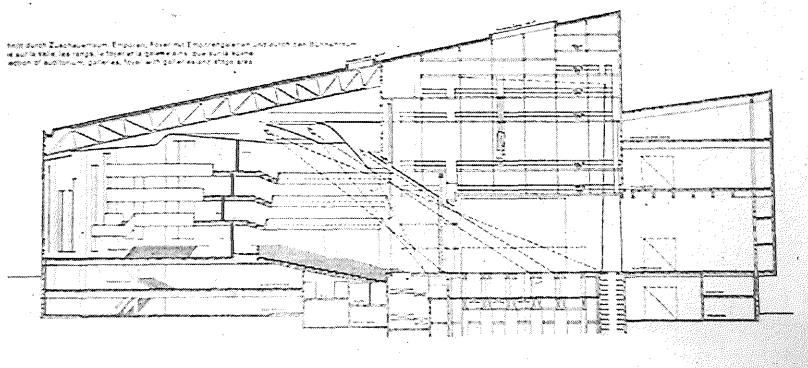
Edificio para la Opera de Essen, 1961-64, de Elisa y Alvar Aalto: plantas y sección.

Naturalismo y condición doble en la Opera de Essen

Convendría aún referirse a una última cuestión y es ésta el exacerbado naturalismo que configura los foyeres y la sala del teatro de la Opera de Essen (1961-64). Concebido el teatro como un organismo unitario y compacto según la tradición del tipo, Aalto fuerza la asimetría y el plasticismo de un volumen que envuelve un plan en realidad simétrico, haciéndolo al conceder una extrema importancia al acceso desde el parque y por una esquina, y otorgando así a los distintos foyeres que se producen en altura un estatuto estético naturalista. La falta de geometría parece llevar estos espacios a una alegoría paisajística y geológica, en la que las escaleras se apelotonan y derraman como si estuvieran excavadas en la roca de una montaña, y todo este carácter se trasmite en parte al volumen externo y a sus huecos, y también a la sala, que se concibe como algo figurativamente continuo con los vestíbulos.

Pero, si observamos la sección y las plantas, el naturalismo citado sólo se extiende a los espacios ocupados por los espectadores, pues la máquina teatral se concibe como tal mecanismo y, así, con una frialdad geométrica y formal completamente opuesta a la manifestación informalista antes descrita. El pacto o transición entre ambos mundos

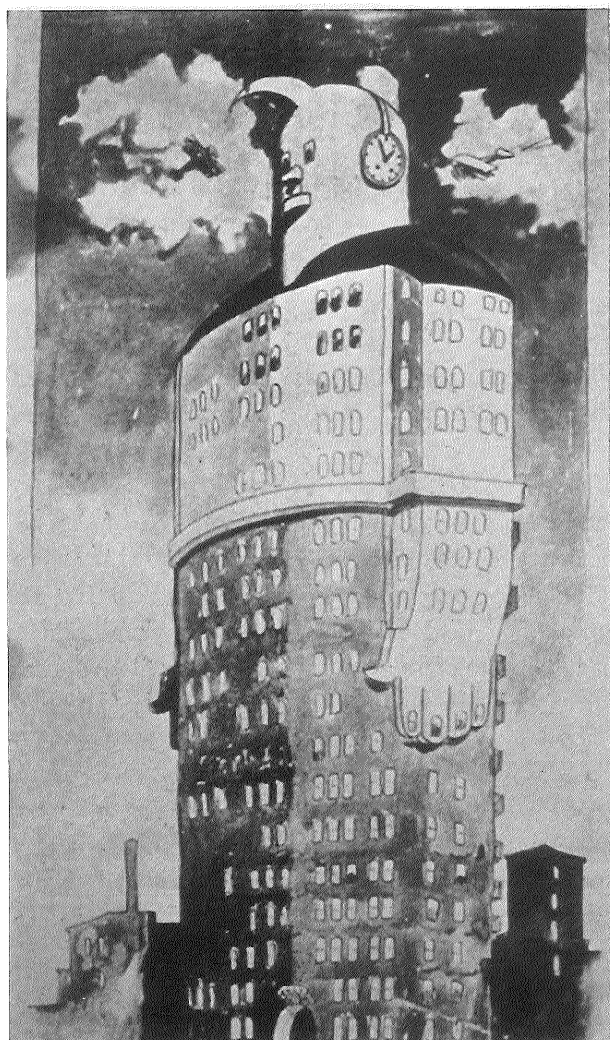
parece ser la sala, cuya condición de anfiteatro perfecto en contacto con la escena queda desmentida por su asimetría trasera y así por su continuidad con los vestíbulos. Es como si se hubiera representado el doble carácter que todo teatro tiene y, más aún, un teatro de la Ópera: de un lado, el mundo del disfrute y del placer, el mundo de los especta-



dores, y todo en él parece celebrar su condición lúdica y de cultivado entretenimiento. Y de otro lado, el mundo interno de la ópera; esto es, el del esfuerzo y el trabajo, la complicada máquina operística que se refleja en la racionalista disposición y la ortogonal simetría.

Una dualidad sumamente aaltiana y que puede verse reflejada con bastante frecuencia en sus edificios: puede convenir que la arquitectura de éstos sea doble, si bien dicha dualidad es más una cuestión funcional y espacial algo abstracta. En Essen se lleva al significado, al carácter, y éste se manifiesta, no en un edificio compuesto por formas diferentes que entran en un extraordinario contraste, como fue común en la obra aaltiana, sino en el interior de un mismo volumen, concebido como un volumen unitario, aunque suficientemente complejo para admitir en él lo que se está describiendo.

Algunas otras ilusiones aaltianas, correspondientes a prosopopeyas y a otras figuraciones desde la forma abstracta se han llevado al capítulo dedicado a dichas formas ilusorias. Valga ello para dar a dichos mecanismos la enorme y variada fuerza que alcanzaron en la práctica del gran maestro finlandés.



Proyecto satírico del dibujante Frank King para el *Chicago Tribune*, a propósito del concurso.

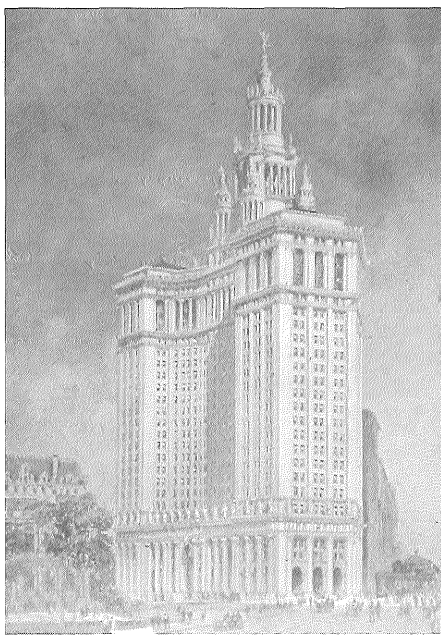
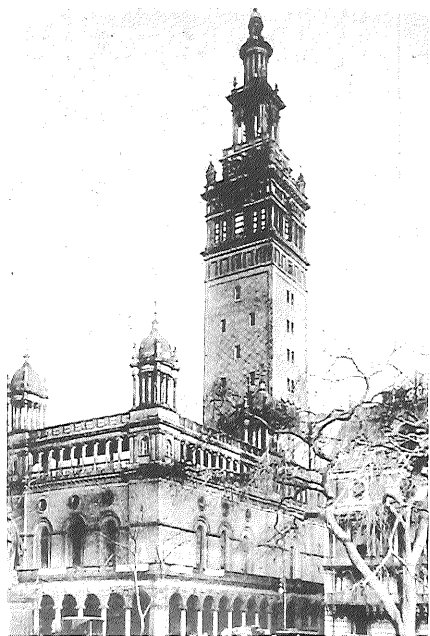
La prosopopeya o personificación es una figura de lenguaje que consiste en atribuir cualidades animadas a lo inanimado, o bien cualidades humanas a las cosas y animales. Puede decirse que, en arquitectura, la prosopopeya se produce cuando los edificios, de una u otra manera, tienen características que les hace atribuirse la condición de personajes; o bien, y de un modo más general, cuando a las formas abstractas se les concede el estatuto de figuras, esto es, de figuras con un significado concreto.

El rascacielos como carácter. Nueva York disfrazada

Por su relevancia urbana, por su fuerza en la imagen de las ciudades, la prosopopeya ha sido muy común en los edificios en altura. Puede decirse, sin embargo, que los rascacielos historicistas, tanto en la heroica etapa de Chicago como en Nueva York, estaban casi siempre exentos de prosopopeya, pues sus referencias eran más bien a la arquitectura del pasado, generalmente clasicista, y así bastante abstracto. En todo caso, sus figuras no evocaban exactamente personajes, sino ciudades: Nueva York, mediante sus edificios historicistas, se disfrazaba; no tanto de otras ciudades concretas –aunque a veces sí– como de una historia propia, pero fingida. De una historia que, en realidad, no tenía.

La composición clásica e historicista fue, como en Chicago, el medio de domesticar formalmente los edificios gigantescos, si bien en Nueva York la variedad en la composición fue mucho más grande. Los edificios neoyorkinos no eran tan abstractos y funcionales como los de Chicago, pues sus propietarios querían que tuvieran una imagen propia, un carácter capaz de representarlos. A toda clase de estilos se acudió para ello, y la ciudad quedó así revestida de una historia inventada.

Pero, a veces, esta historia fue curiosamente concreta, evocando con las imágenes ciudades particulares, ciudades insólitas, verdaderamente. Tal fue el caso de la Madison Square Garden Tower en el Madison Square Park (en Madison Ave. y East 26th St., 1890), de los arquitectos McKim, Mead & White, una réplica literal de la Giralda de Sevilla, que, al situarse en un lugar de la ciudad en el que se presenta aislada, evocaba con irresistible y surrealista fuerza a la capital andaluza. Este edificio fue derribado y, así, este curioso efecto ya no existe.

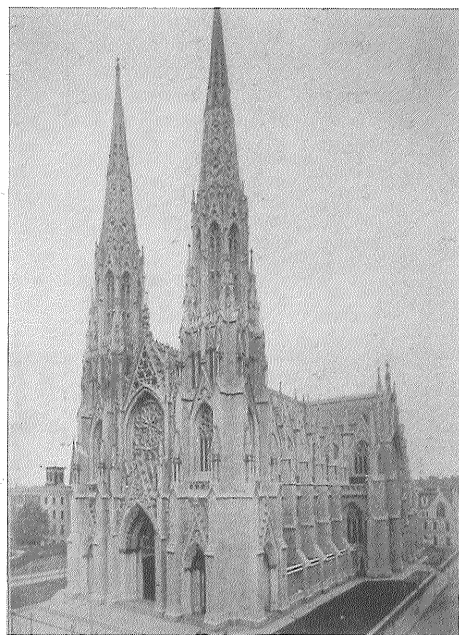


Resulta curioso que fuera precisamente esta prestigiosa firma de arquitectos quienes construyeran la Giralda neoyorkina, pues fueron también ellos, por otro lado, quienes se preocuparon más por obtener un carácter histórico propio para la ciudad, generalmente buscado mediante la arquitectura de revival clasicista tan brillantemente practicada por este grupo. Pueden citarse dentro de este empeño la biblioteca de la Universidad de Columbia (1893-1913), un edificio entre neorromano y neoclásico, el ayuntamiento de la ciudad (Municipal Building, 1907-14), que es un rascacielos, y uno de los revivals clasicistas más personales, o la estación de Pennsylvania (1904-10), otro ejercicio de romanidad imperial. Otros edificios de esta firma que insistieron en este carácter fueron la New York University (1895-1902), el Brooklyn Institute of Arts and Sciences (1895-1915), el National City Bank (Wall St., 1907), así como el arco de triunfo Washington Memorial (1889-92) en Washington Square. Ni que decir tiene que este carácter clasicista —de varios clasicismos, tanto alternativos como combinados— fue el componente principal de la ciudad en las décadas primeras del siglo XX, esto es, a cuya realización contribuyeron muchos otros arquitectos, si bien puede decirse que las obras de MacKim, Mead & White constituyeron un verdadero arquetipo, sobre todo por su voluntad consciente de caracterizar la ciudad.

Otro disfraz de Nueva York fue el veneciano, éste más puntual y mediante la torre del Metropolitan Life Insurance Company (1909), de N. Le Brun & Sons, también en Madison Square, evocadora no tan literal, pero igual

En esta página:
Madison Square Garden
Tower, 1890, de McKim, Mead
& White.
Ayuntamiento de Nueva York,
1907-14, del mismo equipo.
El edificio Woolworth, 1910-13,
de Cass Gilbert, en presencia
del Ayuntamiento.

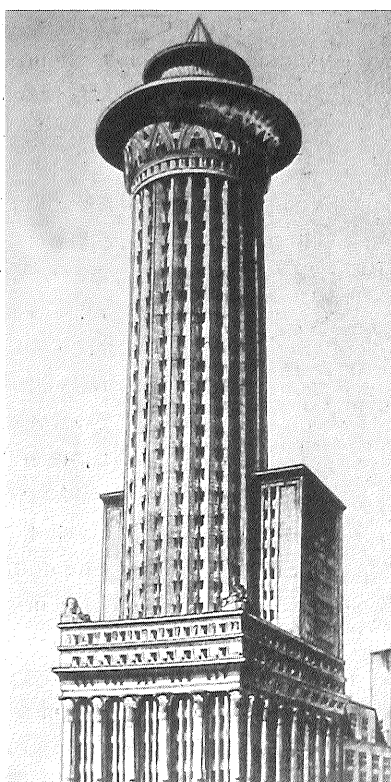
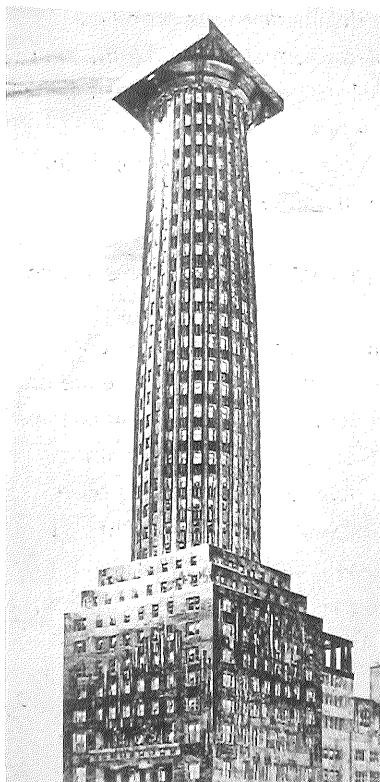
En la página siguiente:
el Metropolitan Life Insurance
Company, 1909, de N. Le Brun.
Catedral católica de San
Patricio.



mente inmediata, de la torre de San Marcos, y así, en presencia de la Giralda cuando ésta existía. Venecia y Sevilla en contigüidad.

El neogótico fue, naturalmente, otro de los caracteres neoyorkinos. Siguiendo las convenciones más universales, con este estilo se construyeron las dos catedrales de la ciudad, la evangelista (San Juan el Divino, 1892-1931) y la católica (San Patricio), así como otras iglesias, tal y como la Trinity Church. No obstante un neogótico más personal y cualificado aspiró también a dotar a la ciudad de un carácter propio. Me refiero a los interesantes edificios del arquitecto Cass Gilbert, como fueron el West Street Building (1905) y, sobre todo, el Woolworth Building (1910-13).

Está éste último en presencia del citado ayuntamiento de McKim, Mead & White, y así ambos compiten en el protagonismo figurativo de la ciudad; o, si se prefiere, y de forma más exacta, entre ambos definen el carácter historicista, pero inevitablemente ecléctico, de la metrópoli neoyorkina en las primeras décadas del siglo. Cass Gilbert contribuyó también, y muy intensamente, a construir el carácter clasicista de la ciudad con el United States Custom House (Bowling Green y Bridge St., 1900-07). También realizó, muy tardíamente, el United States Courthouse (1936), rascacielos clasicista y que evocaba también en la silueta de su torre a la veneciana de San Marcos. Está contiguo al edificio del ayuntamiento, y próximo por lo tanto a su anterior obra del Woolworth, con todo lo que ello significa paisajística y caracteriológicamente hablando.



En esta página:
proyectos de Adolf Loos (a la izquierda) y de Paul Gerhardt para el concurso del *Chicago Tribune*, 1922.

En la página siguiente:
interpretación del edificio Chrysler de Van Alen; el Empire State Building en el perfil de la ciudad; dibujo de Dalí, de 1938, fiesta de los arquitectos autores de rascacielos disfrazados de sus edificios; fotograma de la película *42nd Street*, de 1933.

El rascacielos como personaje

Pero fue sobre todo a partir del importante concurso para el edificio del *Chicago Tribune* (1922) cuando los rascacielos, desprendiéndose en buena medida de los recursos historicistas convencionales, empezaron a plantearse decididamente como el problema de forma arbitraria que eran, y fue desde esa condición que surgió la naturaleza de personajes que en la ciudad pueden adquirir los edificios gigantes al combinar su abrumadora presencia en la ciudad con la condición individual de su imagen.

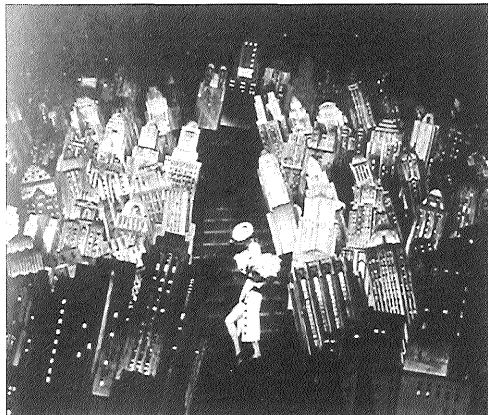
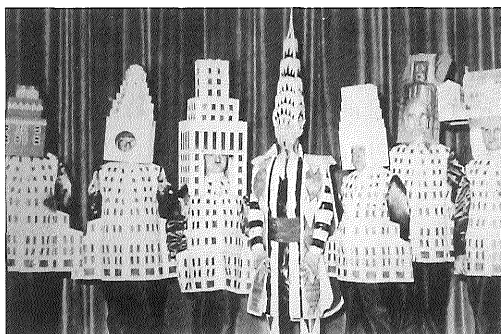
En el citado concurso la arbitrariedad de la forma del rascacielos quedó patente por la cantidad y la variedad de las respuestas. En algunas de ellas se insinuó la prosopopeya a través de imágenes muy concretas, tales como la columna dórica del ejercicio de Adolf Loos, la imagen de un piel roja como forma de la torre en la propuesta de Mossdorf, Hahn y Busch, o en el proyecto satírico del dibujante Frank King, proponiendo el edificio como la imagen de un reportero.

Pero, al margen de estas referencias tan directas, lo más importante era la citada consolidación del rascacielos como forma arbitraria: la construc-



ción de los edificios en altura dejaba de ser un problema técnico para devenir un problema formal. Un problema tanto más intenso cuanto el rascacielos se revelaba como capaz de tener cualquiera que fuese la forma y de plantear así al proyectista una comprometida elección en el interior de un nuevo campo de experiencias figurativas.

Así, cuando a partir del concurso del *Chicago Tribune* —y en gran medida conducidos por la solución dada por Eliel Saarinen a su trabajo en el mismo, el que ganó el segundo premio y que tuvo más influencia que el primero— se fueron realizando los rascacielos neoyorkinos que superaron la etapa historicista mediante el *Art-Déco*, éstos competían entre sí como formas singulares en el perfil de la ciudad. Las propias compañías constructoras de estos edificios promovían esta competencia como forma de afianzar y de dar prestigio a sus firmas. Surgieron, pues, como personajes, individualizados por sus formas y siluetas, y emblematizados en esa caracterización por dos grandes arquetipos, el Chrysler Building y el Empire State Building. Podemos contar con algunas imágenes que nos hablan elocuentemente de esta condición de personajes asumida por los rascacielos y percibida por parte de



determinados artistas que nos explican expresivamente lo que ya ocurría también en la percepción de las gentes.

De un lado hay un dibujo de Salvador Dalí (1938), titulado *New York?*, en la que altísimas figuras antropomórficas, llenas de ventanas, parecen reunidas hablando entre sí. En una escena de la película *42nd Street* (1933), con Jack Okey como director artístico y dirigida por Lloyd Bacon, una estrella baila mientras una gran colección de rascacielos la rodean y acompañan bailando también, e inclinándose a uno y otro lado para ello. En una fotografía de los años treinta, recuerdo de una fiesta, muchos arquitectos autores de rascacielos se han disfrazado poniéndose como gorros las coronaciones de sus edificios, así como ropas que recuerdan las fachadas. Por último, y ya más modernamente, la pintora Madelon Vriesendorp reprodujo a los rascacielos Chrysler y Empire, como si fueran una pareja, ella y él, tumbados en la cama, quizá después de hacer el amor.

Ahora bien, ¿eran conscientes los proyectistas de esta naturaleza personificada del edificio en altura? Eran conscientes de la singularidad, desde luego, pues ésta, como dijimos, se había convertido en una insoslayable ambición, en una búsqueda concreta. Pero la prosopopeya puede aparecer como voluntad del autor y, también, de modo independiente. No es probable que Van Alen fuera consciente de que hacía con el Chrysler una forma que podía interpretarse, ya no sólo como la de un personaje, sino como dotada además de un matiz femenino; tampoco es probable que los autores del Empire pensarán en construirle una pareja al edificio al que superaban en altura, pues sólo esto les bastaba.

Residencia universitaria César Carlos, Madrid, 1967-68, de Alejandro de la Sota: vista del edificio de dormitorios y del pabellón social.

La columna es un dios y, así, su condición antropomórfica, se hace evidente. La columna es un tótem, de ahí la lucidez de la propuesta loosiana, y aunque la torre no tenga nunca una condición antropomórfica demasiado clara, adquiere un parecido humano por la simple verticalidad y por la presencia de un elaborado remate que representa la cabeza. La torre es un alto personaje que preside el territorio como un permanente e inmóvil vigía. Toda torre esbelta supone así un personaje y toda repetición de la torre —una repetición casi nunca idéntica— supone la pareja y el diálogo que la pareja significa.

Cuando la ciudad de Nueva York, en la época dorada anterior y contemporánea de la depresión, construyó torres que ya no eran historicistas, pero tampoco abstractas, emuló la construcción de las grandes torres de las catedrales, que otorgaban a sus ciudades el personaje principal, el que presidía su silueta. Más adelante, la arquitectura moderna, al obligar

a una forma absolutamente abstracta, eliminó la posibilidad de la prosopopeya. Como cadáveres de cristal, las columnas se congelaron.

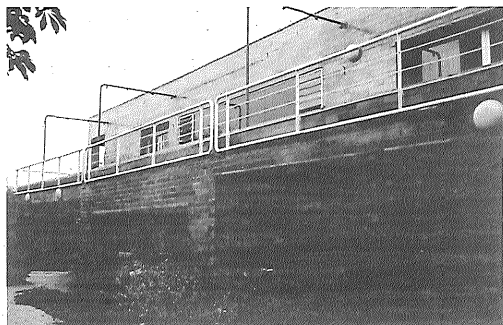
Figuras racionalistas

No obstante, es posible a pesar de todo que las formas abstractas resulten figurativas, valga la contradicción, o que —dicho de otro modo— escondan éstas una intensa figuratividad bajo su muda y equívoca apariencia.

Me parece oportuno demostrarlo mediante una obra española, la residencia universitaria llamada César Carlos, en Madrid, realizada por el gran arquitecto Alejandro de la Sota (1967-68), el rey del racionalismo español y bajo cuya arquitectura minimalista y geométrica no cabría encontrar, en apariencia, ningún mensaje figurativo.

Consta esta residencia de dos edificios, uno de ellos de muy baja altura, que aloja los servicios comunes, y el otro en forma de bloque alto, que aloja, sobre todo, los dormitorios. Ha de observarse en primer lugar que el carácter de cada uno de los pabellones está voluntariamente tergiversado, intercambiado entre ambos: para lo público se adopta una imagen doméstica, muy semejante a las construcciones de viviendas unifamiliares que el arquitecto había hecho en otras ocasiones; y para lo doméstico, en cambio, se adopta una configuración que tiene, no sólo por su altura, mucho de monumental.

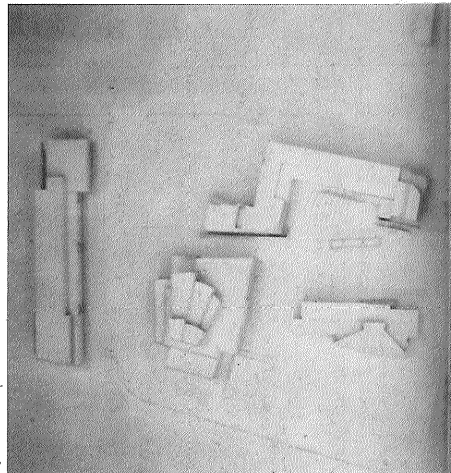
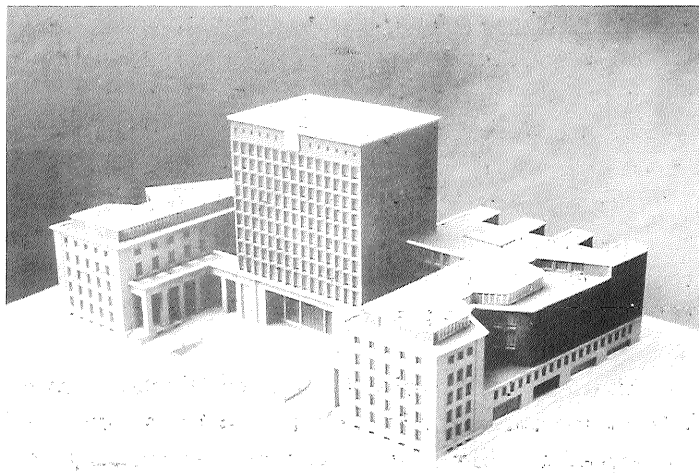
La independencia de ambos pabellones como volúmenes exentos situados en un prado es ya una primera cuestión ilusoria, ya que, en realidad, están conectados por un pasillo subterráneo, fingiendo su autonomía y, así, su condición individual de personajes, mediante este artificio. Pero es que, además, el monumento que con los dormitorios se hace es también una



ilusión, es un mensaje figurativo que supone una suerte de prosopopeya, o, si se prefiere, una alegoría. Respondiendo al nombre de la residencia —esto es, al nombre de César Carlos, el rey de España y emperador de Alemania, que reinó en el siglo XVI y que conquistó Roma como sede de su imperio— el pabellón de los dormitorios, al constituirse mediante dos torres que dejan entre sí un vacío y que están unidas superiormente por un volumen horizontal, dibuja bien nítida la figura de un arco de triunfo, explícito aunque también velado homenaje al emperador. Puede decirse, además, que en este caso la ilusión, la alegoría, está en la base de la inspiración del edificio, y que éste se ha realizado del modo en que se hace al haberse podido apoyar en dicha idea. No obstante la alegoría es sutil, y está escondida bajo la condición abstracta de las formas modernas, aunque sea en realidad bien clara, al menos cuando ya se ha descubierto. Hay gentes, sin embargo, suficientemente tercas para negarse a entenderlo aunque se les explique. Pues hay quien piensa que lo figurativo es una falta moral (?) de lo moderno, de lo abstracto, y no su gloria máxima, su verdadero triunfo.

Debo la siguiente interpretación a la perspicacia de mi amigo Gabriel Ruiz Cabrero al observar las obras de su tío carnal, el gran arquitecto Francisco de Asís Cabrero, y, concretamente, el edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos en Madrid (1948-49, hoy Ministerio de Sanidad), un edificio que ambos admiramos en gran medida. Es éste un edificio frontal, y que estaba obligado a serlo no sólo por su presencia a lo largo de un dilatado frente, el del Paseo del Prado, sino también por su necesidad de tener gran altura; pero, sobre todo, por tener que rendir admirado homenaje al Museo del Prado, el refinado y valioso edificio neoclásico frente al cual había de situarse. La condición frontal es

Maqueta del edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos, en Madrid, 1948-49, de Cabrero y Aburto. Maqueta del centro cívico y religioso de Seinäjoki, de Alvar Aalto.



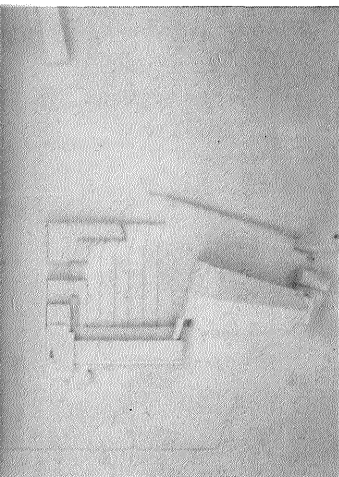
extrema, tanto que su gran torre central —parte principal del edificio— lo evidencia dejando ciegas las primeras partes de sus laterales, como si el edificio solo tuviera ojos —muchos ojos— para el Museo y adoptando —esto es lo que es una acertada imagen de Ruiz Cabrero— la figura de la esfinge, que forma casi literalmente con los pequeños pabellones laterales que constituyen los brazos.

¿Era consciente Cabrero de esa figura, como lo era desde luego de la exagerada frontalidad que ante el Museo debía adquirir, conseguida incluso a despecho de la condición cuadrangular de la torre? Probablemente no, pero ya habíamos advertido que las prosopopeyas pueden ser cosa del autor —como era en el caso de de la Sota— o resultado de los principios del proyecto, como era en el de los rascacielos, o, tal vez, en el del edificio de Sindicatos.

Edificios como animales y otras figuras

En la llamada arquitectura orgánica existió con frecuencia la conocida analogía biológica; esto es, se pretendió que la arquitectura, para ser más perfecta y en gran medida debido a sus requisitos prácticos que se bautizaron como funcionales, pudiera operar con leyes semejantes a las de la naturaleza viva, además de aquellas otras que, dentro de la misma tendencia, la asimilaban también a las leyes de la corteza terrestre, a las leyes telúricas o de la geología. La analogía biológica tiene, sin embargo, una cierta independencia —desde luego, no completa— de la creación de imágenes —es decir, de ilusiones— de representación animal. Me refiero a que en la arquitectura tardía de Frank Lloyd Wright, por ejemplo, fuertemente basada en algunos casos en la analogía biológica, opera sin embargo con instrumentos más conceptuales y, así no ha creado ninguna ilusión animal. Fueron otras arquitecturas orgánicas, como las de Aalto o las de Scharoun, aquellas que algunas veces representaron extraños animales, no tanto por la analogía biológica ni acaso por el interés en hacerlo, sino por estar trabajando con una complejidad formal a veces extrema, y que, en su exacerbación, acercaba los artefactos tectónicos a la complejidad de los organismos. Pero desconocemos así cuanto estas representaciones estuvieron en el origen del proyecto, o fueron reconocidas en el interior del proceso de éste, y cuanto intervinieron o no, por lo tanto, en la inspiración y en el método.

En la obra de Aalto me parece ejemplar el conjunto del Centro cívico y religioso de la ciudad finlandesa de Seinäjoki (1959-1964), siendo especialmente expresiva la maqueta que se conserva de dicho conjunto,

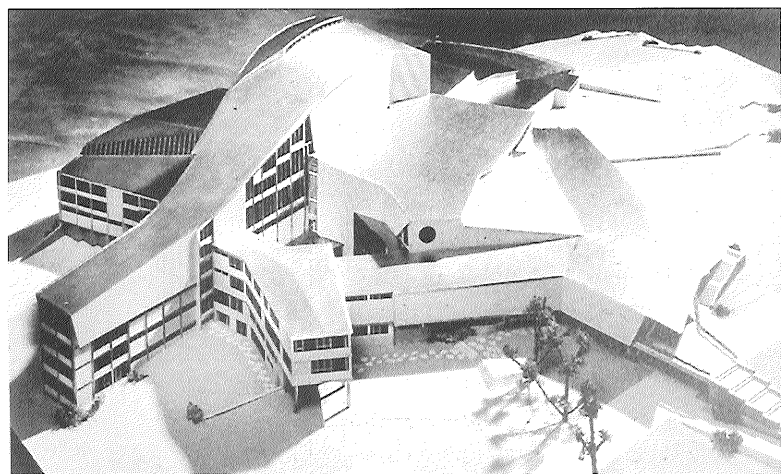
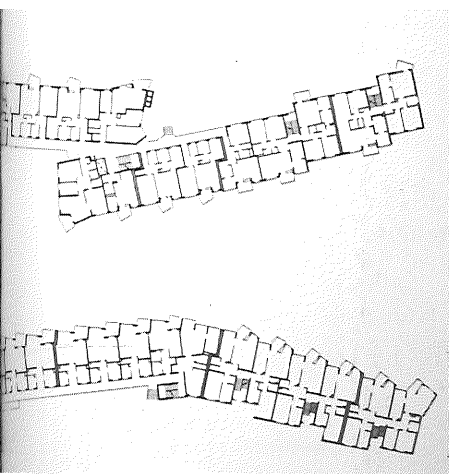
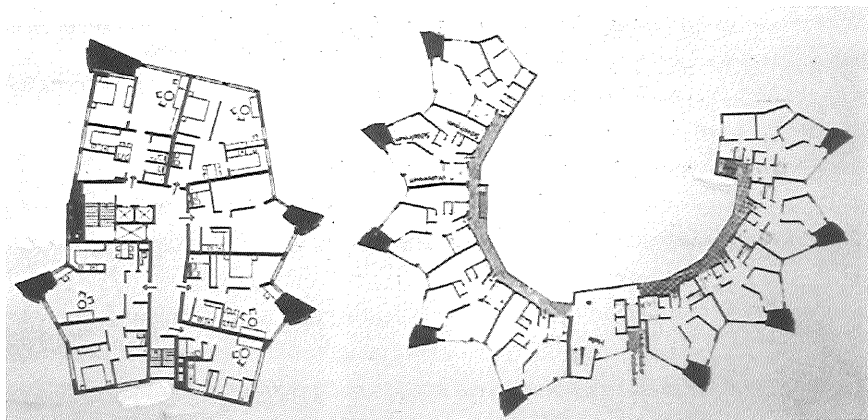
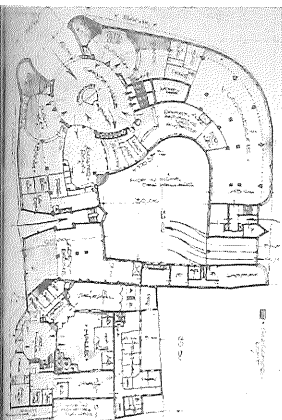


sobre todo si se mira desde arriba. Los edificios, autónomos, aunque relacionados, se pliegan en formas complejas y sutiles, eliminando en gran modo la geometría cartesiana, comportándose así como si se tratara de animales extraños, insólitos, y, así, representándolos. Es algo relevante sobre todo para los edificios del Ayuntamiento —otra esfinge, mirando, con reverencia, al frente eclesial— y de la Biblioteca, y extensible a algunos otros fuera de este conjunto, como son lógicamente las otras dos bibliotecas en abanico, la de Rovaniemi (1963-68) y la de Mount Angel (Oregón, USA, 1965-70).

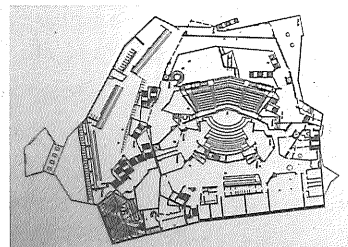
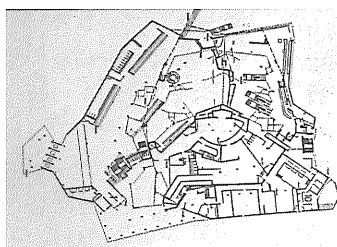
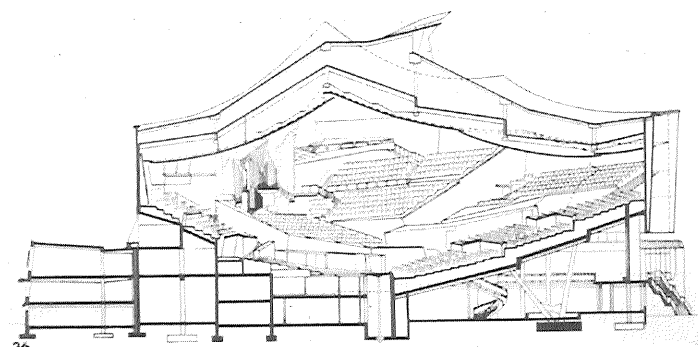
En la obra de Hans Scharoun también existe esta representación final de lo zoomórfico, igualmente más debida al trabajo con formas complejas que, acaso, a las intenciones directas del autor. En algunos proyectos de la etapa expresionista —como el del concurso del edificio para la Bolsa de Königsberg (1922), cuyas plantas parecen protozoos— pueden encontrarse. Es algo que puede definirse como casi sistemático en bastantes de las plantas de vivienda de sus producciones de posguerra, en las que puede verse igualmente un trazado biomórfico, también relacionado con imágenes de animales inferiores. Me refiero al barrio en Charlotemburgo-norte, Berlín (1956-61), al conjunto Romeo y Julieta en Stuttgart (1954-59), al bloque Salute en Stuttgart-Fasanenhof (1961-63), y al bloque Zabel-Krüger-Damm, en Berlín-Reinickendorf (1966-70). A estas viviendas podría añadirse la planta de la Escuela Geschwister, en Lünen (1958-62). En estos casos se trata siempre de las plantas y de la complejidad formal y la geometría irracional que para ellas se busca, y es algo que no trasciende al volumen y tampoco por lo tanto a las imágenes externas. Aunque llevado tanto a la planta como también al volumen y a las imágenes, tenemos sin embargo el caso del proyecto revisado, después de ganar el concurso, para el Teatro de Kassel (no realizado, 1952-53). Semeja un inmenso animal, tal vez marino.

Si seguimos con el trabajo de Scharoun, en su obra maestra, el auditorio para la Filarmónica en Berlín (1956 en adelante), se producen unas representaciones o ilusiones de otro carácter. La planimetría parece acudir ahora a una analogía geológica o mineral, con afacetadas formas rocosas o cristalográficas irregulares. Aunque es en las secciones donde aparece, con mayor nitidez, otra imagen: la gran sala es como un barco en construcción, o varado en tierra firme, sujetado en uno de los laterales de su base por un tinglado de soleras horizontales y en el otro por puntales inclinados. Esta imagen gráfica, planimétrica —como lo es también la mineralógica de la planta— es muy fuerte, pero ésta no se trasmite a las imágenes reales, ni exteriores ni interiores, que se producen como apariencias tan insólitas como logradas, pero sin referencia icónica alguna.

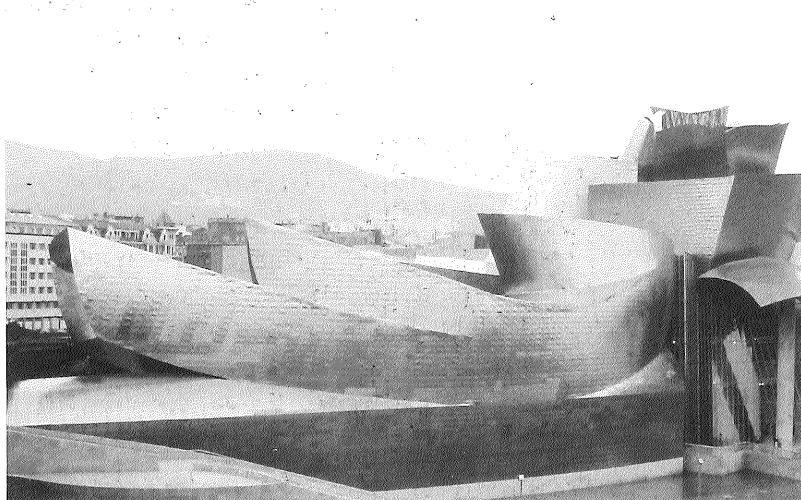




Hans Scharoun: planta del edificio para la Bolsa de Königsberg, 1922.
 Planta del conjunto Romeo y Julieta, Stuttgart.
 Plantas de los bloques Zabel-Krüger-Damm, Berlín.
 Maqueta del proyecto para el Teatro de Kassel.
 Sección y plantas de la Filarmónica de Berlín.



La imagen del barco también puede verse con mucha claridad en la sección del auditorio del Palacio de Congresos de Helsinki, de Alvar Aalto (1967-71), aunque ahora éste puede entenderse, alternativamente, bien como barco flotando en el agua, bien como embarcación varada y sujeta por soleras horizontales. Tampoco esta gráfica se traslada a las imágenes reales, pero, como en el caso de la Filarmónica de Scharoun, esta ilusión sí tiene que ver con el método: la Sala, elemento principal del edificio, descansa sobre un basamento de servicios cuya forma tiene menos importancia y jerarquía, y que, así, ha de soportar la servidumbre de la forma singular de aquélla, que libera su suelo de este modo, logrando la misma libertad que posee la cubierta y consiguiendo con ello la autonomía formal propia efectivamente de un barco.



Otra imagen zoomórfica, ésta de carácter absoluto, podría decirse, es la del famoso edificio del Museo Guggenheim en Bilbao, de Frank O. Gehry (1996-98). Tanto la planimetría como las secciones semejan extrañas floraciones vegetales o de combinaciones de protozoos. La complejidad formal y la falta de geometría regular no pueden ser más acusadas y la imagen lo refleja, pero de otro modo: acostado junto al mar ha aparecido un gigantesco y desconocido animal, caprichosamente plegado. Aunque también podría decirse que en la ría bilbaína se ha producido una violenta, eruptiva, formación geológica. Ha de decirse que estas imágenes están, en el caso de Gehry, tanto en la base de la inspiración como en el objetivo de la imagen final.

La evocación de la figura humana, o de sus partes, aunque no en un sentido literal, aparece en algunas arquitecturas diferentes de los

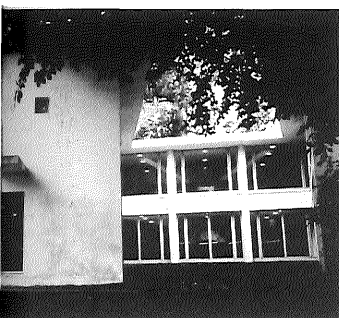
rascacielos. Tal es el caso de la arquitectura del gran maestro portugués Alvaro Siza Vieira. Algunas ocasiones fueron parciales y casi anecdóticas, como cuando representó una cara humana en una de las fachadas extremas del pabellón para la primera ampliación de la Escuela de Arquitectura de Oporto (1985). Siza proyecta la arquitectura mediante una síntesis-formal que puede compararse con la caricatura en cuanto que ésta es capaz de atrapar la síntesis de las formas del rostro humano –y en ello acompañó al español Alejandro de la Sota, hábil caricaturista de personas, como Siza, y amigo por lo tanto de las esencias formales– y en esta pequeña fachada de la Escuela de Arquitectura se dejó llevar por su sentido del humor, haciendo que una fachada sea una cara y homenajeando así el sentimiento humano que tantas veces ha visto caras en las fachadas de las casas. Ello supone una reflexión irónica, pero en realidad

profunda, sobre la arbitrariedad de la composición arquitectónica y un sutil comentario sobre el modo en que las formas abstractas pueden devenir figurativas.

En la ampliación definitiva de la misma Facultad de arquitectura hay otras prosopopeyas, menos accidentales. La facultad está compuesta por edificios independientes, situados en una superficie horizontal que se asoma a la gran cornisa del río Duero. Las partes centrales del conjunto se sitúan en la

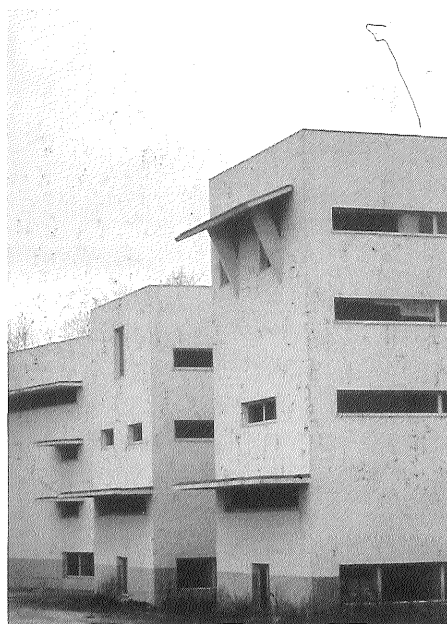
zona de atrás, y en el borde del río se han alineado cuatro pabellones exentos que contienen los estudios de proyectos.

Estos pabellones, al ser independientes y de proporción vertical en sus alzados al río, adquieren la condición de personajes que se destacan en la cornisa de la ciudad. Son personajes porque no son repetitivos, pues son parecidos, pero no iguales: presentan la semejanza que corresponde a las especies y la singularidad que, por el contrario, pertenece a los individuos. Sin que sea ello muy literal, tienen algunos rasgos, mediante sus ventanas y pequeñas cornisas, que aluden vagamente a los rostros humanos. Y esta prosopopeya es una ilusión básica, en el sentido de que se sitúa como parte de las hipótesis que permitieron proyectar a Siza,



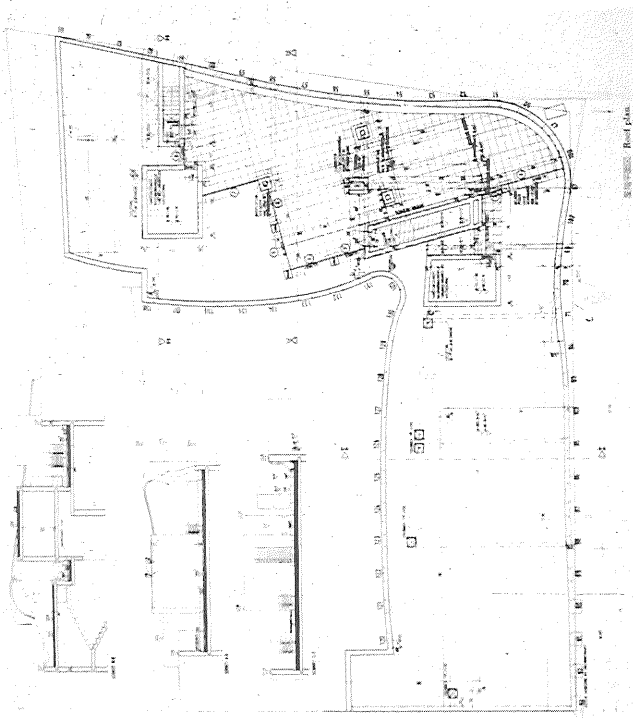
En la página anterior:
vista del Museo Guggenheim
en Bilbao, de Frank O. Gehry.

En esta página:
pabellón de la primera
ampliación de la Escuela de
Arquitectura de Oporto, 1985,
y de los estudios de la misma,
de Alvaro Siza.



decidir las formas de la Escuela, dejando sólo como residuo las características y rasgos que permiten entenderla.

En la obra de Siza hay otro caso de interés, que no forma parte de las imágenes pues pertenece tan sólo a la planimetría. Se trata del edificio de viviendas construido en Berlín (1980), dentro de la operación conocida como el IBA. Su edificio había de doblar una esquina, teniendo el problema de que en el área de ésta el cuerpo de edificación queda menos iluminado al perder la fachada de atrás, tendiendo a necesitar así una menor profundidad. Esto se resuelve convencionalmente haciendo que en la parte posterior las líneas de la fachada no sean continuas y no se encuentren por lo tanto entre sí, teniendo como intermedio una óquedad o patio abierto hacia atrás.



Planta de viviendas para la IBA de Berlín, 1980, de Alvaro Siza Vieira.

Siza resuelve el problema acudiendo a líneas curvadas que le permiten, delante, doblar suavemente la fachada para realizar una esquina redondeada y que, atrás, se van acercando hacia fuera, disminuyendo la profundidad según se aproximan a la esquina y con un encuentro pequeño, curvo y cóncavo. La inspiración, y la figura resultante es la del perfil de una pierna doblada, pues este miembro reproduce efectivamente, al doblarse, un problema muy semejante al que tiene un edificio al “doblar” la esquina. Tanto adelante como atrás la figura de la pierna, solo visible en planta, sirve de modelo para la forma del bloque y para conseguir el suave expresionismo —berlinés— que Siza perseguía como el carácter que, debido al lugar, deseaba para el edificio

Ilusiones espaciales y otras ilusiones

En la mezquita de Córdoba, cada par de arquerías dobles que sostienen los muretes en que se apoya la cubierta constituyen una nave, que va de norte a sur. Pero, en el otro sentido, el este-oeste, e, incluso, según las



Interior de la gran nave del Museo Nacional de Arte Romano en Mérida, 1980-85, de Rafael Moneo.

direcciones diagonales, las arquerías repetidas forman unos espectaculares efectos de paralaje, de entre los cuales destaca la configuración aparente de unas bóvedas, virtuales, formadas por la repetición de los arcos. Ello es especialmente destacado en los tramos de arcos que, cubiertos por bóvedas góticas, hacen las veces de triples naves laterales que acompañan al crucero de la Catedral. Los arcos, al repetirse, dibujan en el cerebro del observador una bóveda que no está.⁴⁷

Es éste el efecto empleado por Rafael Moneo en el edificio del Museo Nacional de Arte Romano en Mérida (1980-85) para configurar la imagen de la sala

principal del mismo. Aparentemente tradicional, la planimetría del Museo de Mérida es moderna, compuesta por una serie de muros paralelos, que se perforan para unificar los espacios que delimitan. La principal perforación está formada por un gran arco de medio punto, del mismo tamaño que el gran Arco de Trajano que se conserva en la ciudad, y buscando así trasladar al Museo el orden de las dimensiones de lo que pudo ser la Mérida romana.

El arco se perfora en muchos de estos muros paralelos, y aunque el modo de proceder se acerque a la elementalidad de algunas atarazanas mediterráneas, el espacio evoca algo que no existe: una gran bóveda romana de medio cañón. La evocación de la misma es tan fuerte como su ausencia, y en dicha evocación reside tanto el atractivo del espacio como el significado que éste quiere alcanzar.

¿Pudiera este mecanismo arquitectónico compararse con la figura literaria de la elipsis? Lo cierto es que la bóveda está ausente, sobreentendida por el resto de los elementos que componen el espacio, si bien la figura de la elipsis, aunque cierta, resulta poco expresiva, ya que el mecanismo empleado es tan absolutamente espacial que se mantiene en un plano que podríamos llamar puramente arquitectónico. Encontramos aquí con este ejemplo una forma de ilusión muy abstracta en cuanto que comple-

tamente interna al campo de la disciplina de las formas espaciales y sus percepciones.

En la obra de Frank Lloyd Wright hay tan sólo insinuaciones de ilusión. Desde el punto de vista conceptual, puede considerarse alguna de éstas el modo en que las cubiertas de sus “casas de la pradera” imponen un orden volumétrico mayor que el que verdaderamente tiene la planimetría. Es una ilusión muy relacionada con los diversos efectos de orden aparente utilizados en la historia de la arquitectura.

La introducción de la piedra en los interiores de las casas wrightianas insinúa un cierto carácter de caverna, o casa natural. En obras como la



Interior de la sala principal de las oficinas de la sociedad Johnson & Son, 1931-39, de Frank Lloyd Wright.

Casa de la Cascada, y alguna otra emparentada con ella, hay, además de ésta, una ilusión gravitatoria muy poco empleada en otras arquitecturas. Algunas casas de su etapa moderna, como la Rouse Pauson House (Orange Rd., Phoenix, Arizona, 1940) se mimetizan con la naturaleza como si se tratara de rocas; aunque conserven la geometría que las aleja de la ilusión completa.

La ilusión más importante de Wright fue sin duda la del edificio para la administración de la sociedad Johnson and Son, Inc. (Racine, Wisconsin, 1931-39) en cuanto hace a su sala principal y a la inspiración básica que en ella subyace, que no es otra que la de la imagen de un bosque. Una imagen que no se persigue como escenografía, sino, por el contrario, como base desde la que obtener el proyecto, perdiendo éste, por la

condición abstracta de las formas constructivas, gran parte de lo que de escenografía pudiera haber tenido.

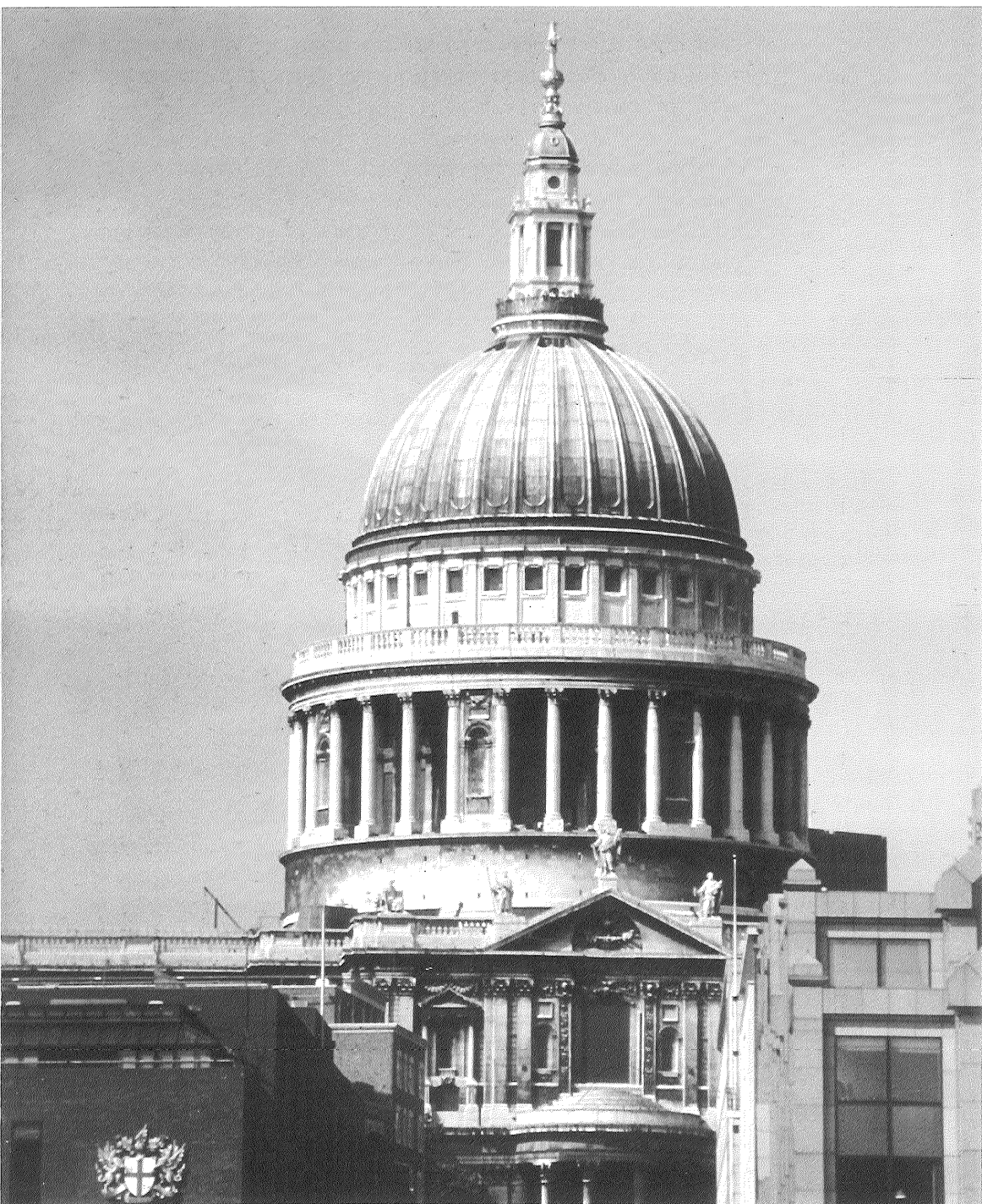
El bosque es una inspiración: los árboles son estructuras de tronco único y están juntos, pero son independientes. Las estructuras secundarias —las ramas— se producen siempre en voladizo, sin apoyos. Sus copas son casi opacas y el bosque, así, está inmerso en una sombra, pero entre unas y otras copas hay intersticios de luz.

Wright no imita el árbol en la administración Johnson, y ni siquiera se produce en forma orgánica, pues no hace caso de la condición desigual de los árboles, tan sólo de su condición individual, autónoma. Los soportes de la Johnson son como árboles en cuanto se producen como un tronco y un voladizo, y en cuanto se mantienen completamente independientes entre sí, dando lugar a los lucernarios continuos que forman los intersticios entre sus redondas copas.

Pero la analogía —la ilusión— es muy fuerte, tanto que el cerramiento externo se concibe al modo de una suerte de tapia, como si fuera el cierre de un bosque controlado, siendo igualmente independiente de todas las estructuras internas y dejando también lucernarios entre aquél y éstas. Con todos estos lucernarios se realiza la ilusión más fuerte como tal, ya que estas zonas acristaladas —sofisticada y torturadamente acristaladas, pues están hechas con cilindros de cristal tangentes entre sí— representan en realidad el vacío, y, así, una sala al aire libre.

Esta bella sala de Wright es probablemente su contribución más intensa al tema que en este libro se trata.

No se quiere insistir más en las ilusiones de tipo espacial, pues su importancia merecería otro libro. Otro libro de distinta naturaleza que éste, dedicado más bien, y como se ha visto, a las ilusiones a las que se concede tanto una importante condición inspiradora como una idea de representación figurativa realizada mediante las formas abstractas. Creo haber demostrado la importancia que estos mecanismos, hasta ahora poco o nada descritos, han tenido en la fundación y el desarrollo de la arquitectura moderna.



Catedral de San Pablo, Londres,

C I U D A D E S D I S F R A Z A D A S

“Es la arquitectura un vestido, para la sociedad y para el hombre”,⁴⁸ y es la arquitectura un vestido también para la ciudad. Un vestido, sí, pero, a veces, también, un vestido de carnaval, un disfraz permanente. Con alguna frecuencia las ciudades han tendido a disfrazarse, fingiendo una historia que no tienen, o dotándose voluntaria y artificiosamente de un determinado carácter, bastantes de las veces en busca de una coherencia formal como ciudad, de una idea de conjunto figurativo. Hemos hablado ya de los puntuales y atractivos disfraces de Estocolmo, así como de los de Nueva York.

Esto es, que la ciudad, mediante la arquitectura, puede provocar una ilusión histórica, un escenario histórico de lo que nunca fue, o una imagen determinada que interesa ofrecer por algunos motivos. Normalmente finge antigüedad o representa, como se ha dicho, un premeditado carácter.

Pero no siempre la ciudad decide del todo, o de una vez para siempre, de qué se disfraza, y hay grandes ciudades que se han ido disfrazando, alternativamente, de cosas diversas, contradictorias, a lo largo del tiempo. Es al respecto muy emblemático el caso de Londres, ciudad que sintió desde hace siglos la necesidad de trascender su caótica y azarosa estructura, compuesta mayoritariamente por la unión de poblaciones pequeñas, para alcanzar una suficiente unidad formal, digna de una metrópoli, cabeza de un imperio. Dicha unidad, sin embargo, no fue vista siempre del mismo modo, y, así el Londres que hoy conocemos es el producto de disfraces variados que le han dado un carácter tan intenso y atractivo como contradictorio.

Londres gótico, Londres clásico

Probablemente pueda decirse que el Londres anterior al renacimiento era un Londres gótico, esta vez sin que podamos referirnos a ningún disfraz, sino sólo a sus imágenes medievales y a su condición de agregado casi natural de las distintas estructuras urbanas de aquellas poblaciones que iba paulatinamente absorbiendo.

Pero esta difícil condición de agregado es la que hizo que la ciudad no tuviera nunca una estructura urbana muy clara, en la que tan sólo destaca

el río como rasgo o elemento primario más importante. La inexistencia así de una estructura urbanística compositiva y metropolitana originó la necesidad de la arquitectura entendida como único e imprescindible medio de orden y de imagen. Sin sistemas de grandes avenidas y de grandes plazas con valor formal propio, con un plano de la ciudad desordenado e irregular, producto de las agregaciones a que nos hemos referido, la arquitectura debió asumir, casi por sí sola, la imagen y la composición urbana.

Es ésta una primera explicación de la importancia y la continuidad de las tradiciones clásicas y académicas londinenses. Una arquitectura volcada en la idea de composición visual y que se pliega con docilidad ante las formas urbanas diversas

—esto es, frente a las regulares o a las irregulares, frente a las cartesianas y las oblicuas, las mixtas y las redondas, o frente a las abiertas— se constituye en un privilegiado instrumento para dar un orden aparente a lo que es desordenado y discontinuo en realidad.

Es algo paralelo a lo que ocurrió con la Roma renacentista y barroca, cuyas arquitecturas dotaron de orden y de imagen, mediante el lenguaje clásico, a una

estructura urbana muy irregular y heredada de la Edad Media. Y es algo paralelo también a lo que ocurrió en Madrid con la misma cuestión, resuelta en nuestro caso con el sistemático empleo de un clasicismo mural, nacido en el barroco, y sistematizado sobre todo por medio de las burguesas casas de balcones, iniciadas ya en el siglo XVIII, realizadas sobre todo en el XIX y que llegaron hasta principios del XX, cuando el disfraz neoclásico de Madrid se cambió por el de la imagen ecléctica.

Londres, sin estructura urbana de conjunto, cuidó por el contrario la cualidad y delicadeza de las pequeñas estructuras urbanas, de las que se llenó, y que son también otra razón, derivada de la anterior, para la

Iglesia de St. Paul en la Covent Garden Piazza, 1631-38, Londres, Inigo Jones.



importancia que en la capital británica tiene la arquitectura como composición externa, y, así, para la clásica, sobre todo.

Aunque una de las principales razones para la importancia de la tradición clásica londinense fue sin duda la de la simple necesidad de poseer una arquitectura culta al servicio de la imagen de la Corona y de la Nación —primero- y del Imperio —después—, necesidad que se planteó en Inglaterra ya desde el renacimiento, en el que el país inició su camino como potencia europea, distinguiéndose del continente mediante la independencia que significa la invención de una corriente propia de la religión reformada.

Interior de Banqueting House, 1622, en el palacio Whitehall de Londres, de Iñigo Jones.



Inglaterra ha de raptar así la arquitectura italiana —la arquitectura clásica— para poseer una disciplina culta y modernizada, apropiada a sus aspiraciones, ya agotada y sin sentido la tradición medieval. Este rapto lo realizó en primer lugar el gran arquitecto Iñigo Jones, que se educó en buena parte en Italia, y que trasladó la arquitectura de Palladio, admitiendo con ella, casi al pie de la letra, la servidumbre italiana del primer disfraz clásico que se iba a proponer para la ciudad.

Las obras principales con las que Iñigo Jones inició este cualificado disfraz clásico fueron la Queen's House (1616-35), en la periferia londinense —en Greenwich— y, en el propio centro de la ciudad, el Banqueting House (1622) del palacio Whitehall. Es especialmente atractiva esta última obra por muy otras razones, esto es, por su configuración interior, una gran sala de doble altura, con la que Jones parece emular la arquitectura del imperio romano e inventar un tipo propio de salón civil que tendrá una especial fortuna en la arquitectura inglesa. Otras obras importantes de Jones en esta transformación clásica de la ciudad fueron la Queen's Chapel del palacio de St. James (1623-27) y la Lindsey House (1618) en la plaza Lincoln's Inn Field, espacio urbano

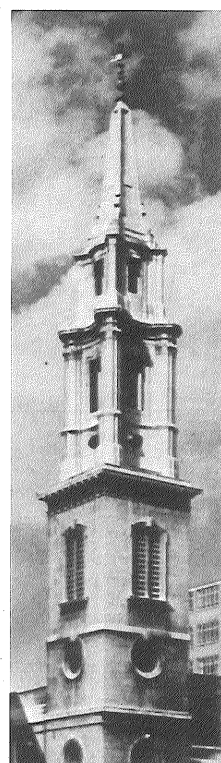
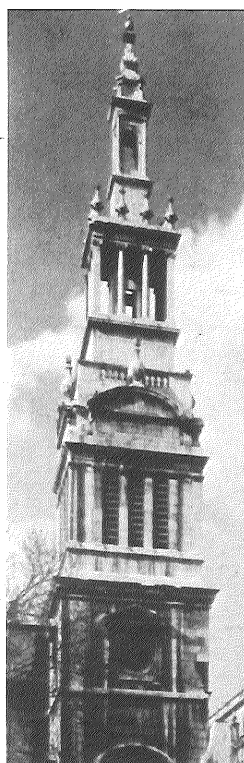
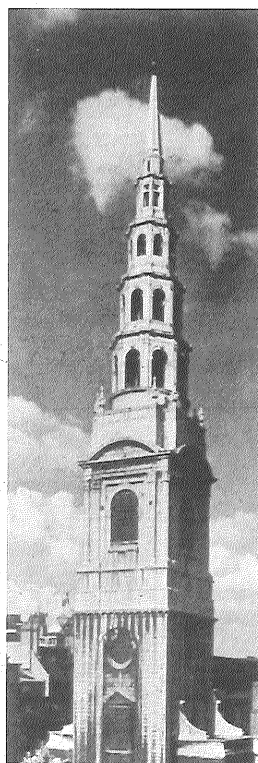
también diseñado por él. Otro ejemplo, incluso de más importancia, fue la Covent Garden Piazza (1631), con la iglesia de St. Paul (1631-38). Todas ellas significan el nacimiento de un nuevo ideal, que será el instrumento más importante para dar unidad visual a la gran capital británica, y que tendrá una importancia extraordinaria, pues recorrerá el barroco y el neoclásico, culminando con las obras de Nash, y siendo sustituida más adelante por otro ideal más efímero, el romántico y neogótico, que convirtió a la ciudad definitivamente en ecléctica y en poseedora de un doble carácter.

La operación italianizante de Jones, algo *britanizada* ya por él mismo, y como hemos visto, fue continuada por Christopher Wren, que insistió en el modelo italiano y en su necesaria britanización con la gran catedral de San Pablo, emulación y superación de San Pedro de Roma, como correspondía a la rivalidad de la jefatura religiosa entre las dos creencias cristianas. Esto es, como fundación de una arquitectura clásica que aspira a ser propia, independiente, verdaderamente inglesa.

Aunque esto último lo consiguió sobre todo con sus magníficas iglesias parroquiales, en las que, de un lado, logró prescindir de los tipos tradicionales latinos con sus fértiles y atractivas invenciones tipológicas, y, de otro lado, inventó también la costumbre del volumen eclesial del

Iglesias
londinenses de Wren:
St. Bride, Christ Church
y St. Vedast.

En la página siguiente:
interior de la Catedral de
St. Paul, Londres,
e interior de la iglesia,
de St. James, de Wren.



que destaca la torre única y muy apuntada, situada simétricamente en el ingreso del templo. Una imagen con mucho de espíritu gótico y definitivamente propia, inglesa y londinense, ello al menos por el éxito y la muy extensa continuidad que tuvo. La corona británica ennoblecíó a Wren nombrándole caballero, cosa que fue muy común en relación con los grandes arquitectos ingleses, y que prueba como éstos fueron, lógicamente, instrumentos de aquélla.

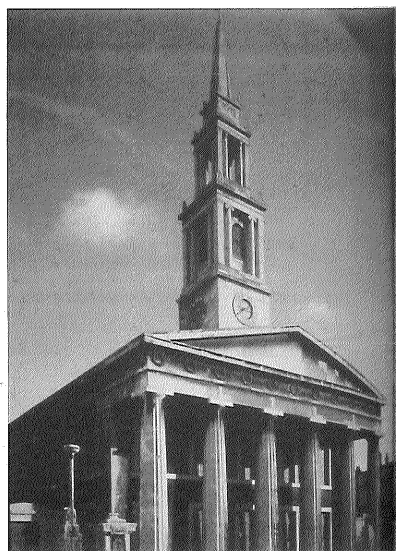
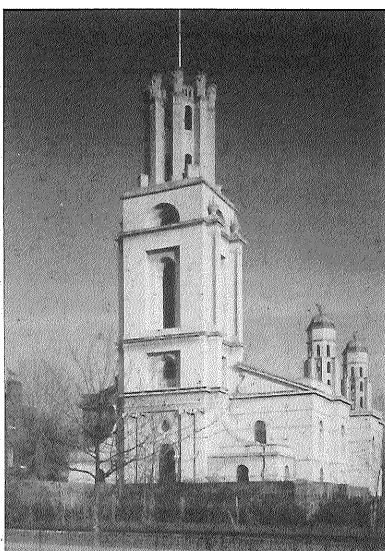
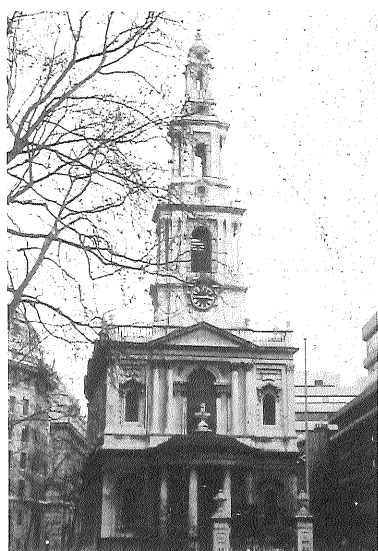
Las iglesias parroquiales de la capital británica, en una tradición que llegó hasta Nash y que continuó todavía, conservaron la idea de volumen con torre apuntada de Wren en muy distintas organizaciones eclesiales y bajo muy diferentes estilos, y éstas sirvieron de puntos de articulación y singularidad de la trama urbana, tanto visualmente como desde el plano estructural, contribuyendo a una más feliz soldadura ente los diversos núcleos de población que la metrópoli fue integrando. Algo que recuerda ya muy concretamente la Roma de Sixto V, aunque allí se procediera precisamente al contrario: se creó la trama nueva para hacer coincidir las basílicas, ya existentes, con los puntos singulares de aquélla.

Pero lo que nos interesa ahora en mayor medida es el hecho de cómo todas estas cuestiones fueron convirtiendo a la arquitectura clásica en algo definitivamente inglés, algo representativo de la Nación y, principal-



mente, de la corona, pues la arquitectura, como hemos dicho, fue siempre un instrumento al servicio de ésta. El renacimiento, el extraño y atractivo barroco británico, la arquitectura de la ilustración y el neoclasicismo; el academicismo, con sus componentes eclécticos y románticos, y el novecentismo, o clasicismo tardío del siglo XX, constituyeron una larga, rica y densa tradición que se identificó con la corona y con las clases dominantes, que eran por supuesto sus propietarios. Londres se fue construyendo como producto de dicha tradición, que podría darse por finalizada con la obra tardía de (Sir) Edwin Lutyens.

Pero no adelantemos del todo acontecimientos y concretemos lo dicho con algunos ejemplos de entre las innumerables iglesias londinenses que siguieron la imagen citada. En primer lugar, las realizadas por el propio Wren, como St. James (1676-84, Picadilly); St. Clement Danes (1680,



Strand W.); St. Stephen Walbrook (1672-78, Walbrook); St. Mary-le-Bow (1670-77, Cheapside); St. Bride (1670-84, Bride st.); St. Vedast-alias-Foster (1670-73, Foster Lane), etc., etc. Del singular barroco inglés han de citarse las obras de James Gibbs; como St. Mary-le-Strand (1714-17, Strand and Alswych) y la de St. Martín-in-the-Fields (1721-26, Trafalgar Sq.), así como la Christ Church (1714-29, Spital Fields), y St. George-in-the-East (1714-24), ambas de Nicholas Hawksmoor; la de St. Leonard (1736-40, Shoreditch High st.), de George Dance *el viejo*. En el neo-clásico incipiente, tenemos la de All Hallows (1765-67, London Wall), de George Dance *el joven*, y en el tardío, la muy original All Souls (1822-24, Langham Place), de John Nash; St. Mary (1813, Marylebone Rd.), de Thomas Hardwick; también St. Mary (1823, Wyndham Pl.), de Robert Smirke; Holy Trinity (1824-28, Marylebone Rd.), de John Soane.

Fue en esta época, ya avanzado el siglo XIX, cuando esta tradición empezó a decaer y fue sustituida por el romanticismo; esto es, por un nuevo ideal que se empeñaría en disfrazar a la ciudad de muy otro modo, generando así el carácter contradictorio y dual que ha conservado.

Pero, antes de introducirnos en este cambio, hemos de continuar con el clasicismo londinense. El gran incendio de 1666 había sido la causa principal tanto de la construcción de casi 50 parroquias realizada por Wren, como de una serie de reformas puntuales del caserío y de los espacios urbanos de la ciudad que se iban a prolongar hasta el siglo XIX. Los propietarios del suelo —esto es, la Corona y los aristócratas— iniciaron la construcción sistemática de *squares* y de *terraces* rodeados de nuevos edificios de viviendas de alquiler. Esto dio lugar a una reforma paulatina y drástica de la ciudad que, si siguió poseyendo una estructura

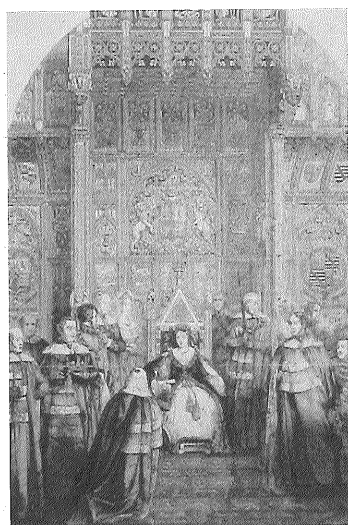
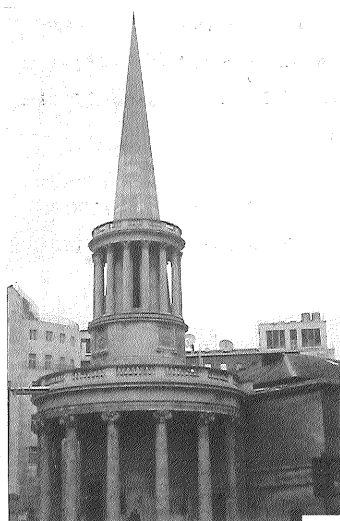
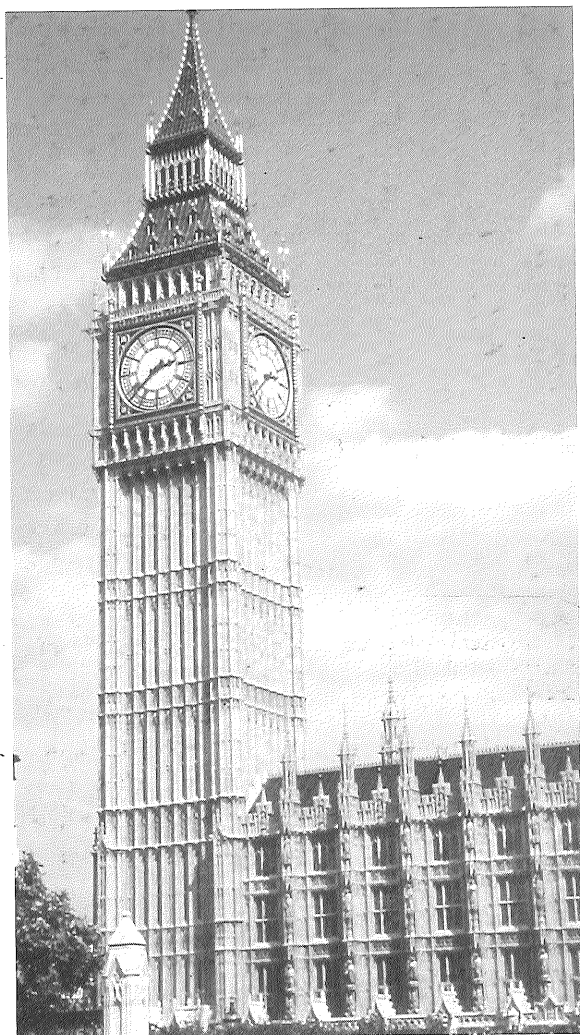
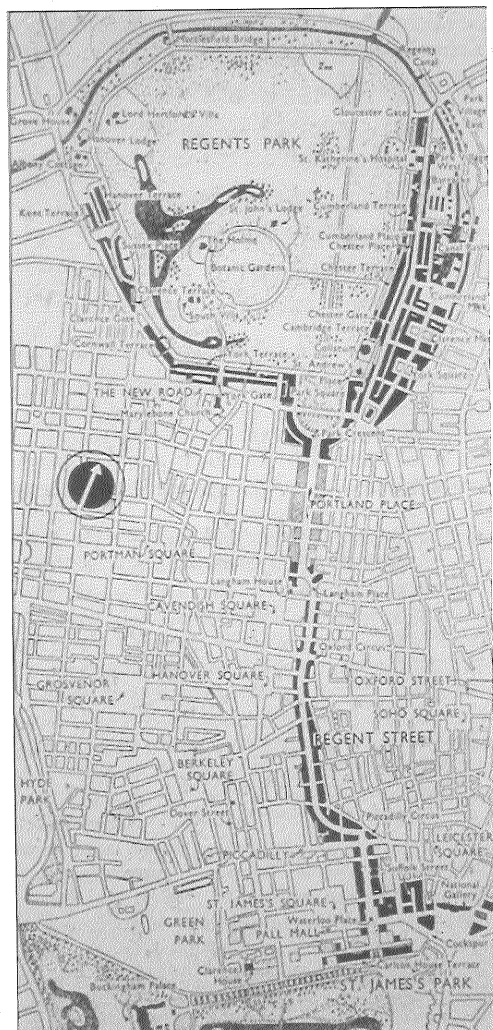
En la página anterior:
St. Mary-le-Strand, de J. Gibbs,
St. George in-the-East,
de N. Hawksmoor,
y St. John, de F. O. Bedford,
1822-24.

En esta página,
Bedford Square y una "terrace"
londinense.



general irregular e informe, cualificó muchísimos de sus puntos creando un orden y una imagen muy importante a pequeña escala. Pueden citarse los casos de Grosvenor Sq. (1725); Portland Place (1776), de James Adam; Bedford Sq. (1776 en adelante); Finsbury Sq. (1777), de George Dance el joven; Fitzroy Sq. (1790-95); Euston Sq. (1810), etc.

Estas operaciones culminaron con la gran reforma urbana (1811-1825) realizada por John Nash y consistente en unir St. James Park (cerca del Buckingham Palace) con Picadilly Circus y ésta con el Regent's Park a través de la Regent Street y la Portland Place, creando en el extremo el monumental Park Crescent, emblema más importante de la operación, y afortunado trasunto de las reformas muy anteriores de la ciudad de Bath emprendidas por John Wood. Con esta reforma, realizada bajo los



auspicios del Príncipe regente, puede decirse que la cara clásica de Londres estaba hecha, ya que a lo relatado es preciso añadir la inmensa colección de edificios clásicos puntuales, grandes y pequeños, que se fueron construyendo también desde la época de Wren a la de Nash.

Londres, como una Roma británica, como una Roma otra, se había convertido en una ciudad clásica. Y en muy buena medida había conseguido hacer del clasicismo una manera propia, un arte propio.

Gótico contra clásico

El nuevo profeta de la nueva ciudad gótica y romántica, o, al menos, el más emblemático en su encendido empeño, fue August Welby Pugin (1812-1852), arquitecto que se convirtió al catolicismo en 1832 y en un fanático de la arquitectura gótica como arquitectura verdadera. A pesar de ser católico tuvo una importante influencia en Inglaterra, y concretamente en Londres. El caso es que su apasionada posición se convirtió en triunfante, sobre todo porque tuvo la oportunidad de realizar junto con (Sir) Charles Barry el edificio del Parlamento (1835-60), cuyo impresionante tamaño y refinado neogoticismo, así como su privilegiada posición al borde del Támesis —esto es, donde se producen las únicas fachadas de la ciudad— hicieron que la capital, sin dejar de ser clásica, se convirtiera en gótica casi mediante este único edificio, asimismo muy poderoso desde su institucional simbología. Y si bien es cierto que la imagen externa del edificio se debió más bien a Barry, ocupándose Pugin sobre todo de los interiores, también lo es que Pugin, más que Barry, representaba y promovía el intenso deseo de un Londres gótico.

El caso es que, hacia la mitad del siglo XIX, no sólo el neogótico, sino toda clase de románticos y eclécticos *revivals* sustituyeron al blanco clasicismo con sus reivindicaciones castizas, generalmente unidas a una elaborada artesanía de la fábrica de ladrillo.

Un nuevo Londres, rojo y ecléctico, contra un viejo Londres, blanco y clásico. La ciudad adquirió un doble carácter, un doble rostro o disfraz con el que ya vivirá para siempre.

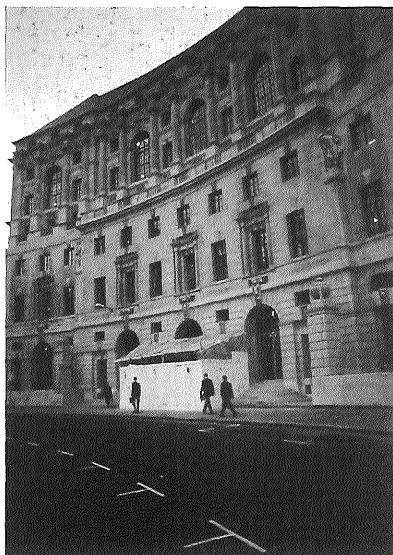
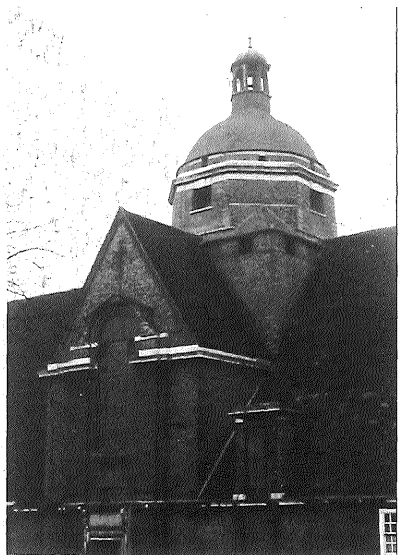
Clásico contra gótico

Pero, ya en el siglo XX, un nuevo revival clasicista buscó el enlace con el siglo XVIII, encerrando en un paréntesis el romanticismo decimonónico.

Arriba:
apertura urbana desde el Park
Crescent hasta Picadilly
Circus, Londres, de John
Nash.
Detalle del Parlamento
británico, de Pugin y Barry.

Abajo:
Iglesia de Nash en el
encuentro de la curva de
Regent St.
Detalle del Park Crescent,
de Nash.
Interior del Parlamento,
de Pugin y Barry.
Casa romántica londinense.





A la izquierda, una de las dos iglesias de Lutyens en el Hampstead Garden Suburb, Londres; y la Britanic House en Finsbury Circus, también de Lutyens.

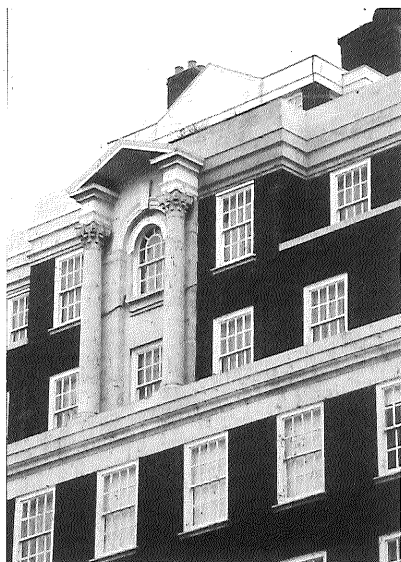
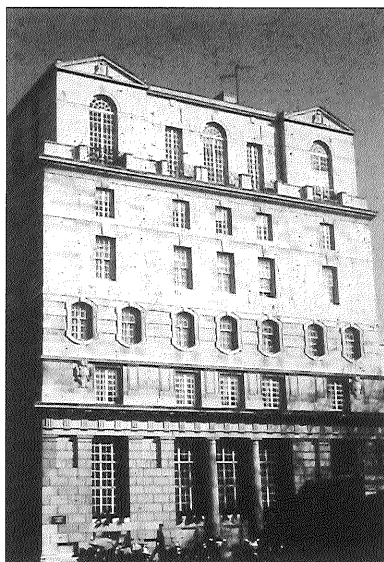
En la página siguiente: edificio en Pall Mall y la British Industries House, Londres, de Lutyens.

En un principio se trataba de un sector romántico más, pero, poco a poco, el revival clásico tomó la importancia universal que dicha manera iba a volver a alcanzar, paralelamente al nacimiento y desarrollo de la modernidad, en el siglo XX.

Su principal intérprete fue (Sir) Edwin Lutyens, brillante romántico tardío que se convertiría en el capitán británico de la arquitectura clásica. En 1906 Lutyens (con Parker, Unwin y Scott) estaba realizando una importante obra de transición, el Hampstead Garden Suburb, ciudad jardín de espíritu ochocentista, pero en la que algunos edificios, como las dos grandes iglesias, insinuaban ya la poderosa raigambre clásica que allí nacía.

Lutyens fue el gran director de la operación clásica más importante realizada por el Imperio Británico, que correspondió a un territorio colonial: la construcción de New Delhi, capital imperial de la India. Allí Lutyens y sus colaboradores tuvieron una oportunidad única al representar la grandeza del Imperio con instrumentos ilimitados. Ello entretuvo al gran clasicista inglés de 1911 a 1931, pero le dejó tiempo para intervenir también en la capital metropolitana y para protagonizar en ella el último disfraz clásico con la que fue revestida.

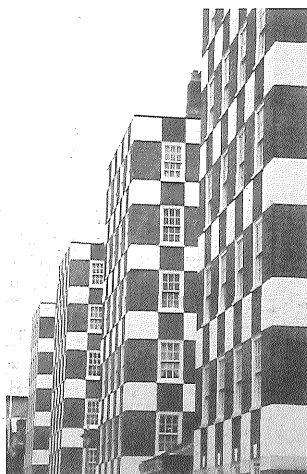
El primer gran edificio clásico construido en Londres por Lutyens fue la afortunada Britannic House (1924-27) en Finsbury Circus, cuya fuerza y atractivo parece convencernos completamente de la oportunidad de un tal continuismo clasicista.



Lutyens se encargó de algunos otros edificios significativos en aquellos años, pero en muchos de los casos se trataba tan sólo del estudio de una escenografía arquitectónica, pues era contratado a menudo para confiarle las fachadas y los volúmenes externos precisos para dar continuidad al aura clásica de algunos de los lugares centrales de la ciudad que, como el área de la City, debían obligadamente transformarse, y para la que se pedían unas garantías ambientales que pasaban necesariamente por el academicismo clásico. Esto daba buena prueba de la decadencia de una tradición, que la obra de Lutyens y de algunos otros, conservaba activa; y prueba también la condición de disfraz, de carácter clásico voluntario, y hasta forzado en buena medida, que a la capital quería dársele:

De estas obras en colaboración pueden citarse el Grosvenor House Hotel, en Park Lane (1926-28), en el que Lutyens actuó como asesor de Wimperis, Simpson y Guthrie; el C&A Department Store (antes British Industries House, 1931-33), en que colaboró con Messrs Joseph; la Aldorf House, también en Park Lane (1932), en la que fue asesor de Val Myers y Watson Hart. Con W.H.Romaine-Walker hizo el edificio para Banco y pisos de vivienda en Pall Mall (1929), con Gotch & Saunders el Midland Bank Head Office en Poultry y Princess Street y con Smee & Houschin el Reuters and Press Association Headquarters (1935), en Fleet St.

Obras de Lutyens en solitario fueron el Midland Bank (1922), en Picadilly, y el original barrio de viviendas en Pimlico (1929-30). La calidad de Lutyens era bien patente, incluso en las obras más superficiales en que actuó como "escenógrafo", dando sentido a una utopía de la Londres clásica, que alimentaron también otros contemporáneos suyos.



Lutyens era tan sólo el capitán, como habíamos dicho. Las obras clasicistas de importancia en el primer tercio del siglo XX fueron muchísimas, y de entre ellas podemos destacar, por ejemplo, el County Hall (1911-22 y 1931-33), de Ralph Knott; el South Africa House (1935), en Trafalgar Square, de (Sir) Herbert Baker; el Willis Faber (1912), en Trinity Square, de (Sir) Edwin Cooper; el Bank of England (1821-37, irrespetuosa reforma de la obra de Soane), de (Sir) Herbert Baker; el National Westminster Bank (1930-32), en Poultry and Princes St., de (Sir) Edwin Cooper. Un Londres clásico muy reciente que finge una ciudad histórica que nunca existió.

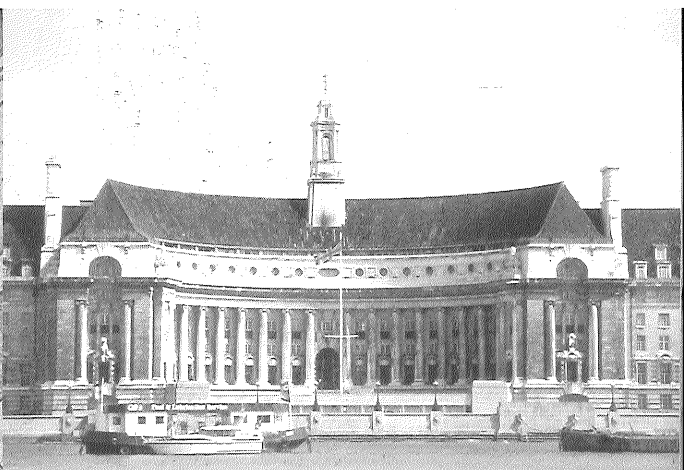
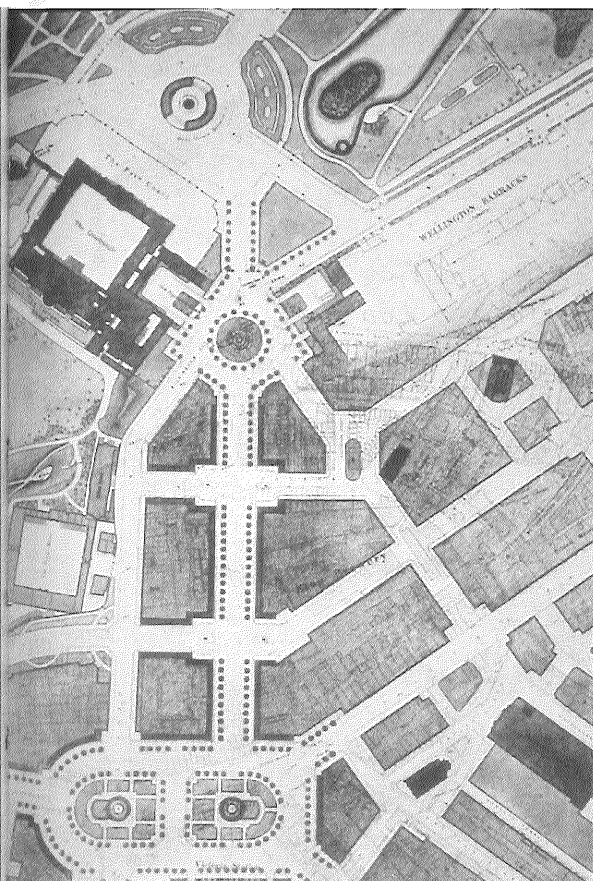
En esta página:
Grosvenor House Hotel, y
detalle del barrio de viviendas
en Pimlico, de Lutyens.

En la página siguiente:
uno de los planos para la
reconstrucción de Londres
realizados por el comité de la
Royal Academy presidido por
Lutyens, y el County Hall de
Londres, 1911 y 1931-33, de
Ralph Knott.

Epílogo bélico. El final político del Londres clásico

Todavía en los años de la segunda guerra mundial, la cultura oficial inglesa conservaba la intención clásica de la que se ha hablado. En plena guerra, un comité de planeamiento de la Royal Academy, presidido significativamente por Lutyens como gran patriarca de la arquitectura británica, elaboró una sistemática serie de propuestas para aprovechar las destrucciones debidas a los bombardeos a favor de un Londres que, aunque se proponía como extremadamente académico, no era, desde luego, respetuoso con el pasado. Esto es, promoviendo un Londres clásico antes inexistente daba cuenta así de cómo los académicos coincidían a la postre con los modernos en la intención de destruir la ciudad vieja.

Las reformas propuestas por el comité consistían en eliminar gran parte de los antiguos e irregulares tejidos urbanos de la ciudad para proponer nuevas ordenaciones monumentales en muchas de sus áreas singulares.



Picadilly Circus, Trafalgar Square, Waterloo Bridge, Covent Garden, el área del British Museum o la de St. Paul's Cathedral fueron, entre otros, los puntos estudiados para obtener una ciudad clásica —mucho más clásica que la antigua—, pero que ya, inevitablemente, se iban a quedar en los papeles. Fue el último intento, ya baldío, de una cultura académica que había estado viva y operativa tan sólo pocos años antes. Lutyens falleció en 1943 y es como si con él se hubiera ido también a la tumba la arquitectura clásica.

El plan oficial de reconstrucción de Londres, publicado ya en 1944, aparecía suavemente contagiado de algunas de las intenciones anteriores, pero se dirigía en realidad y con decisión hacia consideraciones mucho más realistas, y, las más de las veces, con instrumentos definitivamente modernos. Como valoración de la ciudad antigua —de la verdadera ciudad antigua, del disfraz del pasado— planificó un importante número de reconstrucciones de iglesias y de otros monumentos y edificios importantes que habían sido derribados por las bombas nazis.

Y es que la arquitectura clásica había perdido la guerra mundial, al quedar afectada, de un lado, por su ligadura al monstruoso régimen alemán, y, de otro, a la dictadura soviética. La arquitectura moderna apareció así, al haber sido adoptada por Estados Unidos, como emblema y sinónimo de la sociedad libre y avanzada. Seguir con el disfraz clásico no sólo era ya completamente anacrónico, pues era, sobre todo, algo mucho peor: cosa de fascistas o de rojos. Murió así fundamentalmente como producto de estos terribles contagios.

Llegado hasta aquí, el lector habrá observado la acepción amplia y diversificada que las *formas ilusorias* han adquirido. Pero ello ha sido así porque así se han producido, de hecho, en la propia arquitectura, constituyendo un panorama muy variado y complejo. Y no demasiado provisto de unidad, si no es la de servir de inspiración para diversos conceptos básicos, amplios o de detalle.

No son pues las formas ilusorias, en el contenido de este libro, un punto de vista que se pretenda como totalizador; esto es, capaz de servir como medio de un análisis arquitectónico completo. Por el contrario, las manifestaciones examinadas se han contemplado siempre como cuestiones parciales, a pesar de que hayan servido con alguna frecuencia, y como se ha visto, como plataforma privilegiada para análisis ciertamente incisivos y desde los que ha sido posible comprender mejor el hecho arquitectónico moderno y sus invenciones.

En la lectura del libro, es muy probable que resulte bastante obvio como las formas ilusorias alcanzaron en el caso de la obra de Asplund una fuerza especialmente singular, capaz de introducirnos bien, y muy plenamente —en este caso, sí—, en el análisis de aquélla, incluso con todas —o casi todas— sus consecuencias. Su figura de transición y sus propios intereses intelectuales y artísticos así lo hicieron, pues participó del modo de ver estos recursos e ideas en ambos mundos entre los que se movió abierta y plenamente, el tardoacadémico y el moderno. Y es así muy perceptible, de acuerdo con lo dicho, como Asplund fue muy consciente tanto de sus creaciones escenográficas directas como de sus inspiraciones metodológicas basadas en las ilusiones.

Puede decirse que igual —o casi igual— de consciente que Asplund fue Aalto, que tomó de aquél, y como ya vimos, estos recursos, si bien llegando darles un sentido definitivamente moderno. En la obra de Aalto tomaron, sin embargo, una fuerza menor, más parcial, y así no explican tanto su obra, que en muchas de las ocasiones ha permanecido ajena a este tipo de inspiración.

Es fácil percibir y comprobar que los constructivistas rusos fueron también muy conscientes e intencionados en su interés por la oposición a la gravedad, la inestabilidad y la inmaterialidad. Aunque también es cierto que las formas ilusorias, siendo en los constructivistas tan básicas,

no se apartaron de las indicadas, que son muy puramente arquitectónicas y, así, escasamente relacionadas con las figuras de lenguaje y con las representaciones figurativas.

En relación con Mies van der Rohe y con Le Corbusier, quizá sea necesario admitir que no conocemos tanto cual fuera su consciencia, o su intención directa, al manejar los recursos e ideas que este libro ha analizado, dicho ello más allá de las escenografías muy concretas del maestro suizo, como fueron la de la terraza de la casa Beistegui, o la de la cripta del convento de La Tourette, entre algunas otras. Pero es preciso reconocer también —y espero que el libro haya logrado demostrarlo— la importancia tan básica que tuvieron los tropos arquitectónicos en la invención y la formación de la arquitectura moderna vista ésta a través de la obra de estos dos grandes e imperecederos maestros.

De otro lado, resulta conveniente aclarar que no existe por parte del autor ninguna intención de corregir la visión crítica de la modernidad, entendida como una arquitectura de la abstracción, para intentar cambiarla hacia un arte más figurativo, y enlazándose así con lo que fueron las visiones llamadas posmodernas en el inmediato pasado. Quien esto escribe ha pretendido, por el contrario, demostrar la capacidad de la arquitectura como arte abstracto por excelencia para cobijar también lo figurativo y lo representativo sin dejar de ser abstracción. O, dicho de mejor modo: la capacidad de la arquitectura moderna para apoyarse en lo figurativo y en lo representativo —en los tropos— a favor de expresiones abstractas, de invenciones abstractas. Y ello con un resultado final escasamente o nada escenográfico. Ya se ha insistido suficientemente a lo largo del texto cuanto las ilusiones que podemos considerar más modernas son aquéllas que no piden su decodificación, pues no son escénicas y permanecen veladas o se esfuman como tales, perdiendo todo valor que no sea inspirativo, inventivo o metodológico.

Las formas ilusorias son sobre todo, insistimos, bases y cimientos del proyecto, no fines del mismo. Por eso ciertas arquitecturas dentro de las más contemporáneas, que utilizan a veces las ilusiones dando más valor que el que fue moderno a las escenografías —esto es, como fines— no hacen un uso de ellas tan renovado, ni tan interesante y profundo, como fue en el mundo de los maestros modernos. Aunque puede citarse un notable arquitecto español y contemporáneo —Juan Navarro Baldeweg— que es una importante excepción, pues haciendo en su obra un uso intenso de las formas ilusorias las ha mantenido sobre todo en el plano básico e inspirador propio de la modernidad. Pero el posible análisis de la etapa contemporánea quedará, en cualquier caso, para otra ocasión.

Las ilusiones ¿son, pues, una idea demasiado parcial, poco completa, en cuanto ingrediente conceptual de la modernidad? En el sentido estricto ha de decirse que sí, pero en el más lato no es tan cierto, pues ¿qué cosa es la arquitectura sino un mundo propiamente ilusorio, una creación de apariencia de orden y de composición dentro de una naturaleza de las cosas y del mundo que no tiende ni a la coherencia ni al equilibrio? La arquitectura, arte mestizo por excelencia ¿acaso no aspira desde siempre y para siempre a la imposible y perfecta unión entre belleza, solidez y buen uso, cosas bien diversas, que no tienden ni por sí solas ni con la ayuda humana a unificarse? Y si ello ocurre con las características tenidas por más básicas y primitivas de la disciplina, ¿qué no ocurrirá con mayores honduras y complejidades?

La arquitectura es un eterno aspirar al orden, al equilibrio, a la perfección formal, al carácter signifiicante e intencionado, de un mundo físico disgregado e incoherente, entrópico y próximo al caos. Por eso la arquitectura es y será siempre un arte ilusorio. Un arte capaz de representar —de fingir eficazmente, aunque sin engaño— la perfección y la expresividad a que el espíritu humano aspira de continuo, y que no encuentra ni en su propio mundo y ni siquiera —perdónenme los orgánicos— en la propia naturaleza. La arquitectura muestra la perfección como algo necesario, aunque esta perfección no sea a la postre del todo real, y se convierta así en una ilusión construida, en una realidad ilusoria por sus principios pero real en su existencia.

Poniendo un solo pero primordial ejemplo: ¿acaso la existencia misma de la arquitectura no ha supuesto vencer la ley de la gravedad, llegando a suprimirla por completo en el caso de la arquitectura moderna, y ello es tan verdadero —tan exacto— como ilusorio, sólo aparente? La gravedad ha sido vencida sin ser eliminada, y esa apariencia, esa ilusión, supone la arquitectura misma.

A la postre puede decirse que este libro aspira sobre todo a enriquecer la visión de la arquitectura moderna, demostrando su capacidad y su complejidad, su gran riqueza, comparable así —si no es superadora— de la que tuvo la antigua. Si algo en torno a esta intención se ha logrado demostrar, contribuyendo además a acercar nuestra disciplina a los que son ajenos a ella, el autor se daría por plenamente satisfecho.

NOTAS

1 Hay traducción castellana en el libro monográfico *Asplund*, Barcelona 1988, ed. original de Arkitektur Förlag

2 Trata la iluminación cenital de algunos de los anteproyectos para la ampliación del Ayuntamiento de Götemburgo y explica en un sentido semejante algunas de las superficies acristaladas de los pabellones de la Feria de Estocolmo. Una primera versión de las ilusiones en la obra de Asplund, a propósito de la de Aalto, puede verse en Antón Capitel: *Alvar Aalto. Proyecto y método*, Akal, Madrid 1999

3 El "carácter" es un concepto decimonónico y viene a ser el modo en que el edificio o algunas de sus partes explican o representan su propio uso. Así, al hablar del carácter de espacio externo para la Sala de Lectura se está admitiendo ya el uso de una paradoja

4 Al menos en la construcción de la época. Boullée parece adivinar aquí, o necesitar, el hormigón armado

5 La "paradoja" es una figura de pensamiento, no de lenguaje, consistente en afirmar (realizar) cosas que encierran contradicción. Es muy abundante en arquitectura y tiene una muy amplia coincidencia con las inspiraciones ilusorias

6 Ibid.

7 Stuart Wrede: *The Architecture of Eric Gunnar Asplund*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) and London, 1980

8 V. Cornell: op.cit. en nota 1.

9 Ibid.

10 Se llama "metonimia" a la figura de lenguaje o tropo que designa una cosa con el nombre de otra que le sirve de signo o guarda con ella alguna relación de causa a efecto. Puede decirse que en este caso se trata más propiamente de una sinécdoque, esto es, de una clase de metonimia basada en relaciones de cantidad, como es la de designar al todo con el nombre de alguna de las partes

12 Se llama "aliteración" a la figura de lenguaje que, de entre las que son de repetición, consiste en repetir fonemas

12 La expresión francesa *trompe l'oeil*, literalmente "engañar el ojo", se ha traducido y usado en castellano como "trampantojo"

13 La situación actual de la sala del Cine Skandia, existente, usado como tal y protegido, ha perdido los globos, restando así lo que podríamos tener como lo más importante de su encanto.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 La metáfora es el tropo principal y —en literatura y poesía— el más genérico: se trata de la sustitución del término real por un término imaginario; esto es, la imagen se identifica con el objeto real. En este caso se trata de una metáfora pura, ya que la sustitución es completa: imagen de calle en vez de imagen de pasillo.

17 La "alegoría" es un tropo que consiste en la repetición de metáforas

18 Trampantojo es la palabra castellana que sustituye a la francesa *trompe-l'oeil*

19 Empleo la palabra "irónico" por claridad, a despecho de la exactitud, pues es preciso advertir que la "ironía" es también una figura de lenguaje que significa dar a entender lo contrario de lo que se dice.

Aunque pueda parecer abuso, todavía hay otra figura de lenguaje, la ya citada de la metonimia o sinécdoque, ya que los pseudos-edificios se representan tan sólo mediante una de sus partes, la fachada.

20 La "elipsis" es la figura de lenguaje que omite algunas palabras que son necesarias para la frase completa.

21 La "prosopopeya" o "personificación" es una figura de lenguaje que atribuye a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales las del hombre

22 Véase la obra de Stuart Wrede, cit., y el artículo de Kenneth Frampton: "Estocolmo 1930. Asplund y la herencia de los *funkis*", en el libro *Asplund* citado en la nota 1.

23 Para un estudio de este aspecto en los constructivistas rusos, véase Juan Antonio Cortés: *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*, Valladolid, 1990

24 Tomo esta observación de J. A. Cortés; ibid.

25 Tomado de la antología de Göran Schildt: "Alvar Aalto. In his own words", 1997. Texto original: "Stockhomsutställningen", en *Arkkittehti*, nº 8, 1930. Hay traducción castellana: G.S.: Alvar Aalto. "De palabra y por escrito" ["La exposición de Estocolmo de 1930"], El Croquis Editorial, El Escorial 2000

26 V. C. Caldenby: "Tiempo, vida y trabajo: Una introducción a Asplund", en el libro citado en la nota 1

27 Para el Ayuntamiento de Estocolmo, véase la

obra Luca Ortelli: *Ragnar Östberg. Municipio di Stoccolma*, Electa, Milán, 1990

28 Fue éste su último trabajo

29 Ibid.

30 Se llama "quiasmo" a una doble metáfora cruzada

31 Llamo "oficial" a la monografía publicada por la editorial Artemis de Zurich —luego divulgada en *paperback*, como es la edición de Gustavo Gili, Barcelona 1992—, ya que, como en el caso de otros grandes maestros, era ésta una edición autorizada y dirigida de acuerdo con el propio Mies, que se inicia incluso con una declaración de principios ("La nueva arquitectura"), y que resulta ser así extraordinariamente significativa en cuanto es la imagen de su obra que él mismo propuso.

La monografía está firmada, no obstante, por Werner Blaser

32 Ibid. Estos textos deben ser del citado Werner Blaser

33 Fran Schulze: *Mies van der Rohe: A critical biography*, 1985. Existe trad. cast. en Hermann Blume, Madrid 1986

34 Desde 1986, en que se reconstruyó el pabellón de Barcelona, sus fotografías han sido muy abundantes y el espacio configurado de nuevo. No es posible saber en qué medida el nuevo pabellón reproduce el original

35 Esta idea de que el espacio miesiano de la casa Farnsworth es como la de los peces de una pecera pertenece al fallecido crítico J.D. Fullaondo, y a quien el que esto escribe se la oyó repetidas veces. Ignoro si la puso por escrito. Debe recordarse al respecto que Fullaondo admiraba profundamente a Wright y muy poco a Mies van der Rohe

36 La señora Farnsworth llevó a pleito al arquitecto por construirle un mal edificio, una falsa casa. Se dice, sin embargo, que dicha señora se vengaba con ello de la ruptura de las relaciones sentimentales que había mantenido con Mies van der Rohe

37 Quiasmo es una construcción de la frase con elementos "cruzados". Por ejemplo: "Cuando quiero llorar no lloro y, a veces, lloro sin querer". En los barcos-casas y las casas-barco de Le Corbusier el quiasmo es más complejo, pues es un quiasmo formado no por palabras o conceptos cruzados, sino por metáforas cruzadas

38 Para los lingüistas la alegoría es una metáfora continuada, que se emplea sobre todo en poesía

39 Ilustración que debo a la habilidad de mi amigo el arquitecto Luis Díaz Mauriño

40 "1940 ¡Derrota! ¡Exodo! París se vacía. El

techo-jardín, en el octavo piso, habita solo.

Canícula 1940 y canícula 1942, invierno, lluvia o nieve... el jardín abandonado reacciona, no se deja morir. El viento, los pájaros, los insectos llevan granos. Algunos encuentran su medio favorable. Los rosales se han rebelado y llegan a ser grandes escaramujos. El césped se convierte en hierba, en grama. Un codeso ha nacido; un falso sicomoro. Dos tallos de lavanda se han convertido en matorrales. El sol manda, el viento (allá arriba, en lo alto) manda. Las plantas y los arbus-tos se orientan y se instalan a su gusto, según sus necesidades. La naturaleza ha recobrado sus derechos.

Después de este momento, aquel jardín se ha abandonado a su destino. Nadie lo toca; el musgo cubre la tierra, la tierra se empobrece, pero la vegetación halla sus cuentas...."

41 Resulta quizá demasiado coherente el hecho mismo de que la Villa Saboye no se usó casi nunca y que, visitada ahora por millares de curiosos y de estudiantes de arquitectura, representa una ilusión absoluta, un paraíso virginal

42 Una primera versión de este texto, titulada "Forma ilusoria e inspiración figurativa", puede encontrarse en el libro de quien esto escribe. *Alvar Aalto. Proyecto y método*, Akal, Madrid, 1999

43 Parece ser que un alumno le preguntó que cómo se hacía una obra de arte y él dijo que no lo sabía. Su respuesta provocó la protesta ante la Universidad por parte del padre del alumno

44 Título traducido otras veces como "El huevo y el salmón"

45 En esta casa, como en todas las obras de la primera época, Alvar Aalto trabajó con su mujer Aino; que encontró en el trabajo de Villa Mairea un campo especialmente atractivo para su afición al diseño y a los detalles

46 Finlandia, tradicionalmente sueca y luego rusa, no fue independiente hasta 1918 en que Lenin le concedió la libertad

47 Véase el libro del autor, Antón Capitel: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza Forma, Madrid 1988. Texto sobre la mezquita cordobesa: "La transformación de la Mezquita de Córdoba. Intervenciones en los grandes monumentos islámicos, I", págs. 53-87

48 Luis Moya

INDICE

- Aalto, Aino 108, 156
Aalto, Alvar 6, 10, 32, 34, 37, 92, 97, 98, 101,
103-105, 107, 108, 112-117, 126, 127, 130, 151,
154-156
Abstracción 7, 11, 14, 31, 41, 56, 59, 65, 70, 77, 81,
83, 93, 95, 100, 125, 126, 135, 152
Aburto, Rafael 10
Adam, James 143
Aduana de París en La Villette 20, 21
Aldorf House, Londres 147
Alegoría 11, 23, 26, 43, 82, 86, 92, 108, 126, 154, 156
Alexander, Christopher 7
Alexanderplatz, proyecto para 64
Aliteración 11, 25, 43, 154
Almacenes Adam, Berlín, proyecto 64
Almacenes Mostory 55
Amsterdam 54, 56
Apertura urbana por John Nash, Londres 144
Arco de triunfo —de Trajano 133. —Washington
Memorial, Nueva York 120
Art Déco 123
Asilo flotante, París 80, 81
Asplund, Erik Gunnar 6, 10, 19, 20-23, 26-28, 30, 33,
34, 37, 39, 40, 42, 58, 97, 113, 151, 154, 155
Atenas 6
Ayuntamiento de Estocolmo 19, 36, 37, 154, 155
Ayuntamiento de Gotemburgo 154
Ayuntamiento de Nueva York 120
Ayuntamiento de Seinäjoki 105
Baker, Herbert 148
Bank of England, Londres 148
Banqueting House del palacio Whitehall, Londres 139
Barc, M. 55
Barcelona 64-68, 71, 153
Barrio de viviendas Charlottenburgo-norte, Berlín 128
Barrio de viviendas en Pimlico, Londres 147, 148
Barroco 6, 16, 69, 77, 138, 140, 142
Barry, Charles 145
Basilica de San Pedro, Roma 16, 140
Bedford, F.O. 143
Behrens, Peter 61
Berlage, Hendrik Petrus 56, 61
Berlín 64-67, 73, 115, 128, 129, 132
Biblioteca, Universidad de Columbia, Nueva York 120
Biblioteca de Mount Angel, Oregon 128
Biblioteca de Rovaniemi 128
Biblioteca de Viipuri 98, 99, 100, 101, 102
Biblioteca del IIT, Chicago 71
Biblioteca Municipal, Estocolmo 18, 19-20, 21, 24,
37, 42, 100
Biblioteca Real, proyecto 20
Blaser, Werner 155
Bloque de viviendas para la Interbau, Berlín 115
Bloque de viviendas Salute, Stuttgart 128
Bloque de viviendas Zabel-Krüger-Damm, Berlín-
Reinickendorf 128, 129
Bloque para dormitorio, MIT, Cambridge MA 114
Boullée, Etienne 20, 152
Breuer, Marcel 32
Britannic House, Londres 146
British Industries House, Londres 147
Brooklyn Institute of Arts and Sciences, Nueva York
120
Bryggmann, Erik 32
Buñuel, Luis 93
Cabrero, Francisco de Asís 10, 126, 127
Caldenby, V. Claes 34, 155
Capilla del Bosque en el Cementerio Sur de
Estocolmo 20, 27, 28, 29, 30, 35, 41-43
Capitel, Antón 6, 7, 10, 11, 154, 156
Carácter 23, 26, 28, 30, 41, 42, 43, 100, 119, 125,
132, 154
Caramuel, Juan 6
Cariátides del Erecteion 6, 13, 14
Casa al borde del mar en la Costa Azul 78, 79
Casa Beistegui, París 83, 84, 85, 152
Casa de la Cascada, Pennsylvania 134
Casa del Centrosójuz, Moscú 55
Casa del Pueblo, Jyväskylä 96, 97, 102
Casa Domino 66, 69, 77, 78
Casa Farnsworth, Plano, Illinois 67, 68, 69, 72, 153
Casa Schröder, Utrecht 57, 58, 59
Casa Tugendhat, Brno 66, 67
Casas de la pradera 134
Catedral de Plasencia 17
Catedral de San Juan el Divino, Nueva York 121
Catedral de San Pablo, Londres 136, 141, 140, 149
Catedral de San Patricio, Nueva York 121
Cementerio Sur de Estocolmo 20, 27, 35, 37, 38, 39,
41-43
Centro cívico y religiosos, Seinäjoki 126-127
Cine Skandia, Estocolmo 10, 20, 23, 24, 25, 42, 97,
99, 152
Cine-café 109, 111
Ciudad volante, proyecto 33, 48
Clasicismo 17, 19, 20, 22, 25-28, 30-32, 35-37, 45,
61, 65, 70, 77, 86, 97, 119, 120, 137-143, 145,
146-149
Club de laboratorios municipales de Moscú 55
Club Municipal de Obreros de Moscú 50
Colina de la Meditación, Cementerio Sur, Estocolmo
39, 40
Concurso para el edificio del *Chicago Tribune*,
Chicago 122, 123
Conjunto de viviendas Romeo y Julieta, Stuttgart
128, 129
Construcciones ilusorias 10, 41, 43, 45, 48, 51, 52,
102
Constructivismo 32, 33, 35, 45, 47, 49, 52, 54, 76,
151
Contra-construcción de la casa particular 57
Convention Hall, proyecto 73
Convento de La Tourette, Evreux-sur-l'Arbresle 82,
83, 84, 88, 89, 92, 94-95, 152
Cooper, Thomas Edwin 148
Cornell, Elias 19, 22-25, 39, 152
Cortés, Antonio 155
County Hall, Londres 147, 149
Covent Garden Piazza, Londres 138, 140, 149
Crematorio del Cementerio Sur, Estocolmo 38, 39,
40, 41, 42
Cromlech 40

- Crown Hall del IIT, Chicago **72**
 Cúpula **15**, 16, 17, 27, 40
 Chandigarh 88, 90, 91, 92
 Chicago 71, 72, 119, 122, 123
 Choisy, Auguste 16
 Chrysler Building, Nueva York **123**, 124
 Dalí, Salvador 114, 123, 124
 Dance el joven, George 142, 143
 Deconstrucción 7
 Derrida, Jacques 7
 De Stijl 56, 61
 Deleuze, Gilles 7
 Della Porta, Giacomo 16
 Despacho de Gropius en la Bauhaus 58
 Díaz Mauriño, Luis 84, 86-87, 90, 94-95, 156
 Diseño de información 7
 Doesburg, Theo van 56, 57
 Domus 98
 Dórico 27, 39, 40, 70, 105
 Ebanistería neoplástica 58, 69
 Edificio de apartamentos en Amsterdam-Oslo **54**
 Edificio de la Bolsa de Königsberg **128**, **129**
 Edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos, Madrid **126**, 127
 Edificio de oficinas de Bacardí, México 72
 Edificio de oficinas de Johnson & Son, Racine, Wisconsin **134**
 Edificio de viviendas para la IBA de Berlín **132**
 Edificio de viviendas para una Ciudad volante, proyecto 33
 Edificio del periódico *Leningradskaya Pravda*, 55, 102
 Edificio del periódico *Turun Sanomat*, Turku **102**
 Edificio Electrobanco 55
 Edificio para Banco y viviendas en Pall Mall, Londres **147**
 Edificio Willis Faber, Londres 148
 El Lissitzky 10, 33, 46, 48, 52
 Elipsis 11, 28, 43, 92, 133, 155
 Erecteion, Atenas 6, 13, **14**
 Empire State Building, Nueva York **123**, 124
 Escenografía 19, 23-26, 33, 42, 54, 75, 83, 86, 93, 98-100, 108, 147
 Escher, M. C. 7
 Escuela de Amsterdam 56
 Escuela de Arquitectura, Oporto **131**
 Escuela de docencia, Aquisgrán 61
 Escuela Geschwister, Lünen 128
 Estación de Pennsylvania, Nueva York 120
 Estanque 91, 92
 Esteren, Cornelius van 57
 Estocolmo 19, 20, 27, 34-35, 37-38, 41-43, 58, 113, 137, 153
 Exposición de Estocolmo de 1930: **32**, **33**, **34**, 35, 37, 42, 113, 153
 Expresionismo 50, 55, 61, 62, 64, 66, 132
Fenêtres en longueur 55, 64, 78
 Feria Mundial de 1939, Nueva York 108, **109**
 Figura del lenguaje: vid tropo
 Figurativa / o 13, 17, 48, 65, 93, 115, 125, 126, 135, 152
 Filarmónica de Berlín **128**, **129**, 130
 Finlandia 105-110, 156
 Formas ilusorias 6, 17, 42, 43, 49, 61, 62, 97, 99, 100, 111, 117, 151, 152, 156
 Frampton, Kenneth 155
 Freud 7
 Friedman, Yona 52
 Friedrichstrasse, proyecto para la, Berlín 62, 64
 Fullaondo, J.D. 155
 Futurismo 6
 Galería Nacional, Berlín **73**
 Garaje para 1.000 automóviles en París **50**, 51
 Gehry, Frank O. 129
 Gibbs, James 142
 Gilbert, Cass 120, 121
 Giralda de Sevilla 119, 120
 Gödel, Kurt 7
 Goethe 17
 Golosov, Ilya A. 55
 Gótico 16, 17, 137, 141, 145
 Gravedad 16, 27-28, 32-35, 42, 43, 45, 47, 48-52, 54, 56, 58, 61, 63, 64, 68, 69, 72, 76-79, 153
 Gropius, Walter 32, 61
 Grosvenor House Hotel, Londres 147, **148**
 Hardwick, Thomas 142
 Häring, Hugo 62
 Hawksmoor, Nicholas 142
 Hegel 7, 17
 Helsinki 130
 Historicismo 23, 37, 119, 137
 Hormigón 47, 50, 59, 63, 64, 71, 77, 79, 104, 105, 154
 Iglesia Christ Church, Londres **140**, 142
 Iglesia de All Hallows, Londres 142
 Iglesia de All Souls, Londres 142
 Iglesia de Holy Trinity, Londres 142
 Iglesia de Il Gesu, Roma 17
 Iglesia de Marco de Canavezes, Portugal 79
 Iglesia de San Ignacio, Roma **15**, 17
 Iglesia de St. Bride, Londres **140**, 142
 Iglesia de St. Clemens Danes, Londres 142
 Iglesia de St. George-in-the-East, Londres **142**
 Iglesia de St. James, Londres **141**, 142
 Iglesia de St. John, Londres **142**
 Iglesia de St. Leonard, Londres 142
 Iglesia de St. Martin-in-the-Fields, Londres 142
 Iglesia de St. Mary, Londres 142
 Iglesia de St. Mary-le-Bow, Londres 142
 Iglesia de St. Mary-le-Strand, Londres **142**
 Iglesia de St. Paul, Londres **138**, 140
 Iglesia de St. Stephen Walbrook, Londres 142
 Iglesia de St. Vedast-alias-Foster, Londres **140**, 142
 Iglesia Hampstead Garden Suburb, Londres **146**
 IIT, Illinois Institute of Technology, Chicago 71
 —Biblioteca 71. —Crown Hall 72. —Escuela de Ingeniería **70**. —Pabellones 71
 Iluminismo 23, 37, 45
 Ilusión / es / orias 6, 9-11, 13-14, 16, 17, 19, 23, 25-28, 31, 33-35, 41-43, 45-52, 54-56, 58, 59, 63-69, 71-73, 75, 76, 79, 82, 88-90, 92, 93, 95, 98, 108-111, 113, 115, 117, 132-135, 152-153, 156

- Imagen / es 6, 11, 19, 25, 26, 31, 37, 46, 50, 62,
 67, 69, 73, 84, 86, 91, 119, 122, 123, 125, 127,
 128, 130, 132-134, 137-139, 141-143, 145, 154
 Inclinación 45, 47, 49-51, 111, 112
 Ingravidez: vid gravedad
 Inmuebles-Villas 89, 90
 Instituto Lenin en Moscú, proyecto 33, 54
 Ironía 11, 37, 43, 84, 154
 Jacobs, Jane 7
 Jakobson, Roman 7
 Jones, Iñigo 138, 139
 Jónico 6
 Kahn, Louis S. 6
 Kant 7
 Karatani, Kojin 7
 Kauffman, Emil 37
 King, Frank 122
 Knott, Ralph 148
 Kolbe, Georges 65, 66
 Komarova, L. 55
 Komintern, sede del 55
 Koolhaas, Rem 7
 Korsev, M. 49
 Kosina, Heinrich 64, 65
 Kroutikov, 33, 48
 La Tourette, Evreux-sur-l'Arbresle 82, 83, 84, 88, 89,
 92, 94-95, 152
 Lacan, Jacques 7
 Ladovskij, N. 33, 34
 Lago Sukhna, Chandigarh 90-91
 Lagos duros y estanques blandos 90-91
 Le Corbusier 10, 17, 32, 37, 55, 61, 64-66, 68, 69,
 74-77, 79, 81-83, 85, 86-93, 95, 105, 107, 152
 Ledoux, Claude-Nicolas 6, 20, 37
 Lenin, V. I. U. 33, 46, 48, 54, 156
 Leonidov, Ivan Ilich 33, 52, 54, 55
 Lewerentz, Sigurd 38, 39, 40, 113
 Liernur, Jorge Francisco 6
 Lindsey House, Londres 139
 Lingüística 7
 Literatura 7, 11, 19, 42, 68, 70, 133, 154
 Londres 45, 136, 137, 138-142, 145, 148, 149
 Loos, Adolf 122, 124
 Lutyens, Edwin L. 142, 146, 147, 148, 149
 M.I.T., Cambridge-MA 98, 110, 111, 113, 114
 Madison Square Garden Tower, Nueva York 119
 Madrid 6, 10, 11, 124-127, 138
 Mágico / a 22, 24, 25, 28, 33-35, 41, 43, 49, 52, 58,
 68, 69, 72, 76, 77, 83, 89, 92, 95, 98, 99, 108, 111,
 113
 Maison Guiette 84
 Marx 7
 McKim, Mead & White 119, 120, 121
 Mediterráneo 35, 37, 40
 Melnikov, Konstantin S. 33, 49, 50, 51
 Mendelsohn, Eric 32, 65
 Mercados generales de Moscú, proyecto 55
 Metáfora 7, 11, 22, 26, 34, 40, 42, 43, 79, 81, 82, 86,
 92, 108, 154, 155, 156
 Metonimia 7, 11, 24, 26, 40, 43, 99, 154, 155
 Metropolitan Life Insurance Company, Nueva York
 120, 121
 Meyer, Hannes 32
 Mezquita de Córdoba 133
 Midland Bank, Londres 147
 Mies van der Rohe, Ludwig 10, 32, 55, 60-64,
 66-71, 73, 77, 79, 152, 154, 155
 Miguel Ángel 16
 Mnesicles 6
 Modernidad 6, 14, 37, 45, 49, 61, 103, 108, 152
 Mondrian, Piet 56
 Moneo, Rafael 6, 9, 133
 Monumento a la Tercera Internacional 33, 46
 Monumento a Rosa Luxemburgo 65
 Moscú 33, 48, 50, 52, 54, 55, 102
 Mossdorf, Hahn y Busch 122
 Muebles 57, 58, 61, 70, 107
 Museo de Arte, Chandigarh 92
 Museo del Prado, Madrid 10, 126
 Museo Guggenheim, Bilbao 130
 Museo Nacional de Arte Romano, Mérida 133
 MVRDV 54
 Nash, John 140, 141, 143, 145
 National City Bank, Wall Street, Nueva York 120
 National Westminster Bank, Londres 148
 Navarro Baldeweg, Juan 152
 Neoclasicismo 6, 120, 126, 138, 140, 142
 Neogótico / icismo 121, 142
 Neoplasticismo 45, 56, 57, 59, 69, 61, 70, 76, 107
 Neorromano 120
 New Dehli, India 146
 New York University, Nueva York 120
 Novecentismo 142
 Nueva York 71, 103, 108-110, 113, 119, 120, 123,
 124, 137
 Nuevo Clasicismo 19, 27, 32, 36, 38
 Oblicuidad 45, 49, 51, 111, 112
 Opera de Essen 116, 117
 Ortelli, Luca 155
 Östberg, Ragnar 19, 26, 36, 37, 153
 Pabellón de Alemania en Barcelona 65, 67, 70,
 71, 153
 Pabellón de Baile, Exposición de Estocolmo 1930: 34
 Pabellón de dormitorios del M.I.T., Cambridge MA
 110, 111, 113, 114
 Pabellón de Finlandia en la Feria Mundial de 1939,
 Nueva York 103, 108, 109, 110, 111, 113
 Pabellón de *L'Esprit Nouveau* 89, 90
 Pabellón de la U.R.S.S. en la Exposición de Artes
 Decorativas de París 33
 Pabellón de Transportes, Exposición de Estocolmo
 1930: 34
 Pabellones del IIT, Chicago 71
 Palacio de Congresos, Helsinki 130
 Palacio de Cristal, Londres 45
 Palacio Real, Estocolmo 35, 36
 Palazzo Chiericati, Vicenza 16, 69, 77
 Palazzo Labia 6
 Palazzo Massimo alle colonne, Roma 16, 69, 77
 Palladio, Andrea 6, 69, 77, 139
 Panteón de Agripa 20, 40, 43
 Paradoja 11, 19-22, 24, 28, 31, 40, 43, 45, 46, 50,
 54, 68, 82, 86
 París 20, 33, 49, 51, 74, 79, 81, 83, 89, 156
 Park Crescent, Londres 143
 Parlamento británico, Londres 144, 145
 Paseo del Prado, Madrid 126
 Paxton, Joseph 45

- Perret, Auguste 77
 Personificación 43, 119, 155
Perspectiva Pictorum et Architectorum 6
 Peruzzi, Baldassare 16, 69, 77
 Picadilly Circus, Londres 143, 148
 Pilotes / is 10, 17, 77, 79, 82, 87, 103, 104
 Piranesi, Giovanni Battista 6
 Planta libre 78, 81
 Platón 7
 Plaza Lincoln's Inn Field, Londres 139
Poesis 6
 Pompeya / na 6, 12, 13, 25-26, 45
 Pozzo, Andrea 6, 15
 Prosopopēya 11, 31, 43, 49, 51, 101, 117, 119, 122, 125-127, 131, 155
 Pseudo-edificios 26, 155
 Psicoanálisis 7, 10, 11
 Pugin, August Welby 145
 Queen's Chapel del palacio St. James, Londres 139
 Queen's House, Greenwich, Inglaterra 139
 Quiasmo 11, 40, 43, 81, 85, 155, 156
 Racionalismo 38, 97, 125
 Ramírez, Juan Antonio 6
 Rascacielos 52, 53, 119, 120, 121, 122, 123.
 — de vidrio, proyecto 60, 62, 63, 64
 Renacimiento 6, 16, 30, 138, 139, 142
 Residencia universitaria César Carlos, Madrid 11, 125, 126
 Restaurante del Castello dei Cesari, Roma 34
 Restaurante en un acantilado, proyecto 33, 34, 47
 Restaurante Paradise en la Exposición de Estocolmo 1930: 33, 34
 Restaurante Puck en la Exposición de Estocolmo 1930: 34
 Reuters and Press Association Headquarters, Londres 147
Revival clasicista 145
 Rietveld, Gerrit T. 57, 58, 69
 Roma 6, 15-17, 20, 34-36, 43, 69, 77, 120, 126, 133, 138-141, 145
 Romanticismo 19, 37-39, 61, 97, 142, 143, 145
 Rouse Pauson House, Phoenix, Arizona 134
 Royal Academy, Londres 148
 Ruiz Cabrero, Gabriel 6, 126, 127
 Rykwert, Joseph 17
 Saarinen, Eliel 123
 Sant'Elia, Antonio 6
 Scharoun, Hans 62, 127-130
 Schildt, Göran 155
 Schinkel, Karl Friedrich 61
 Schulze, Franz 64, 155
 Seagram Building, Nueva York 71
 Seinäjoki, 104, 127
 Sentimientos 11
 Sevilla, 119, 121
 Sillas de Rietveld 58, 107
 Sinécdoque 11, 40, 43, 154, 155
 Siniavskij, M. 55
 Siza, Alvaro 79, 129, 132
 Smirke, Robert 142
 Soane, John 142
 Sota, Alejandro de la 11, 125, 127, 129
 South Africa House, Londres 148
 Squares de Londres: Bedford, Sq., Euston Sq., Finsbury Sq., Fitzroy Sq., Grosvenor Sq., Portland Place 143
 Stam, Mart 33, 52
 Stuttgart 61, 128, 129
 Surrealismo 82-84, 86, 92, 93, 114
 Taormina 24
 Tatlin, Vladimir 33, 46, 48-49
 Taut, Bruno 6, 62
 Teatro de Kassel 128, 129
 Teatro Olímpico, Vicenza 24
 Tectónica 27, 50, 54, 78, 95
 Techo jardín 83, 84, 85, 86, 156
 Templo de Salomón 6
 Terraza jardín 78
 Terraza patio 88
 Tiepolo, Giambattista 6
 Torre de control de tráfico 64
 Torres de apartamentos, Chicago 71
 Trampantojo 15, 26, 154
 Tribuna para Lenin, proyecto 33, 44, 48
 Tribuna para un Estadio en Moscú, proyecto 47
 Tribunal del condado de Lister, Sölvesborg 30, 31
 Trinity Church, Nueva York 121
Trompe l'oeil 6, 15, 22, 25
 Tropo 19, 31, 40, 42, 43, 76, 84, 133, 152, 154
 U.R.S.S. 49
 Unidad de habitación, Marsella 80, 81, 82, 88, 89
 United States Courthouse, Nueva York 121
 United States Custom House, Nueva York 121
 Urbanización para Pavia 112, 114
 Van Alen, William 124
 Venecia 6, 36, 37, 43, 120, 121
 Venturi, Robert 102
 Veronés, Paolo 6
 Vesnin, Aleksander L. y Vesnin, Victor 55, 102
 Vicenza 16, 24, 69, 77
 Viipuri 100, 101, 115
 Villa Barbaro, Maser 6
 Villa en Garches 84, 85
 Villalpando, Juan Bautista 6
 Villa Mairea 92, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 156
 Villa Saboye 17, 69, 74-75, 77, 78, 79, 83, 86-87, 88, 156
 Visionario / a 6
 Vivienda 33, 64, 83, 84, 89, 90, 102, 104, 114-116, 125, 128, 132, 143, 147, 148
 Vriesendorp, Madelon 124
 Washington Memorial, Nueva York 120
 Weissenhofsiedlung, Stuttgart 32, 61, 64, 65
 Wendingen 56
 West Street Building, Nueva York 121
 Wimperis, Simpson, Guthrie 147
 Wittgenstein, Ludwig 7
 Wood, John 143
 Woolworth Building, Nueva York 120, 121
 Wrede, Stuart 23, 154, 155
 Wren, Christopher 140, 141, 142, 143, 145
 Wright, Frank Lloyd 10, 56, 67, 68, 127, 134, 135, 153
 42nd Street 124